Princeton University Library
32101 075436244

Deutsche Möbel

von Ferdinand Luthmer

NK2551

Digitized by Google

NK2551
.L8

Library of

Princeton University.
Art Museum Library
Presented by
Allan Marquand
Class of '74

Digitized by Google

MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

HERAUSGEGEBEN VON JEAN LOUIS SPONSEL

VII. FERDINAND LUTHMER:

DEUTSCHE MÖBEL DER VERGANGENHEIT

Digitized by Google

MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

HERAUSGEGEBEN VON

JEAN LOUIS SPONSEL

VII.

FERDINAND LUTHMER: DEUTSCHE MÖBEL DER VERGANGENHEIT

VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER IN LEIPZIG

Digitized by Google

DEUTSCHE MÖBEL
DER VERGANGENHEIT

VON

FERDINAND LUTHMER

MIT 142 ABBILDUNGEN

DRITTES TAUSEND

UNIVERSITY
LIBRARY
PRINCETON

VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER IN LEIPZIG

Digitized by Google

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

UNIVERSITY
LIBRARY
PRINCETON, N.J.

Gedruckt bei
E. Haberland in Leipzig-R.

Digitized by Google

I. Frühes Mittelalter bis etwa 1250.

Der Versuch einer zusammenhängenden Darstellung von der Entwickelung, welche Hausgerät und Hauseinrichtung bei den Deutschen im Laufe der Jahrhunderte genommen hat, müsste da beginnen, wo deutsches Volkstum zuerst in das Licht geschichtlicher Ueberlieferung tritt, also mit dem ersten Einbruch germanischer Völkerstämme in das römische Reich, etwa hundert Jahre vor Beginn unserer Zeitrechnung. Dass es ganz aussichtslos ist, aus so früher Zeit von der Forschung Aufschluss über unsere Frage zu erwarten, ergiebt sich schon aus dem wenig sesshaften Charakter, unter dem uns die Deutschen in jener Zeit und noch mehrere Jahrhunderte später erscheinen. Aber eine viel längere Zeit sieht die Forschung noch vorübergehen, ehe sie soweit festen Boden unter sich fühlt, um aus greifbaren Ueberlieferungen — mögen dieselben aus vorhandenen Resten oder aus graphischen oder litterarischen Dokumenten bestehen — ein ungefähres Bild von der Einrichtung und dem Schmuck des deutschen Hauses zu gestalten.

Unter den Erzeugnissen menschlichen Kunstfleisses ist das Möbel eins der vergänglichsten. Das zu seiner Herstellung meist verwendete Material, das Holz, ist dem Brand und sonstigen elementaren Zerstörungen am stärksten ausgesetzt. Ausserdem aber ist das Gerät, das wir täglich benutzen, ein Verbrauchsgegenstand: es nutzt sich ab, wird unansehnlich, seine Form veraltet und wird durch eine neue Geschmackswendung überholt. Und wenn uns vom Geschmeide, von Waffen und Töpfergeschirr so mancher Rest aus vorgeschichtlicher Zeit als Gräberfund überliefert ist: beim Möbel fällt dieser pietätvolle Erhaltungsgrund bis auf verschwindend seltene Fälle fort. Ein abgenutztes Möbel steht im Wege — man verbrennt es, oder lässt es aus der Wohnung auf den Vorplatz, ins Dienerzimmer wandern. Solche Wanderungen können wir noch heute verfolgen: so manches prächtige Möbelstück, das vor zweihundert Jahren das Schloss oder die Abtei geziert hat, wird heute auf benachbarten Bauerngehöften aufgestöbert; die schönen Brauttruhen der niederdeutschen Bauern haben, ehe sie in den Museen ihre Auferstehung feierten, in dem Stall als Haferkiste eine würdelose Existenz geführt.

So kommt es, dass die Zahl der nachweisbaren Stücke erhaltener deutscher Möbel, deren Entstehungszeit vor dem Jahr 1250 liegt, verschwindend gering ist; und unter den wenigen Beispielen sind noch die Metallmöbel auszuscheiden, deren Material der Zerstörung einen grösseren Widerstand entgegensetzt. Um ein Bild von der Form, der Bauart und dem Schmuck des Hausgerätes dieser frühen Zeit zu bekommen, wird es daher unerlässlich sein, auch die wenigen noch vorhandenen Kirchenmöbel mit in den Kreis der Betrachtung zu ziehen; wenn diese auch meist, für eine bestimmte Stelle im Bauwerk geschaffen, auf den Namen von

NOV 27 1911
Digitized by Google

„Möbeln" im engeren Sinne keinen Anspruch haben.

Aber trotz dieser schwachen Beihilfe wird unsere Kenntnis von dem früh-mittelalterlichen Mobiliar bedauerliche Lücken behalten, wenn wir uns nicht entschliessen, die Quellen zu benutzen, die uns in bildlichen Darstellungen und in litterarischen Ueberlieferungen zur Verfügung stehen. Zum Glück fliessen diese Quellen ziemlich reichlich. Ueberaus zahlreich sind die Bilderhandschriften, in denen kunstgeübte Mönche die Evangeliarien, die Psalter und andere heilige Bücher mit Bildwerken geschmückt haben, die oft um so deutlicher sind, je naiver die Maler waren. In späterer Zeit sind es die Heldengedichte, die Lieder der Minnesänger, die Chroniken, deren Bilderschmuck reiche Ausbeute gewährt. Waren es in jenen heiligen Büchern Thronsitze des Heilands, der Maria, Schreibpulte und Sitze der Evangelisten, Abendmahlstische, Betten, deren Form Interesse gewährte, so erweitert sich in diesen der Kreis der Darstellungen auch in das private Leben und seine Ausstattung hinein. Wand- und Tafelgemälde, gewirkte Teppiche treten als Quellen hinzu, wie nicht minder auch Werke der plastischen Kunst, Reliefs auf Kirchen-Portalen in Stein, Bronze und Holz, Elfenbeindiptycha und ähnliches.

Schwieriger zu benutzen, aber nicht minder reichlich sind die Andeutungen, welche die frühe Litteratur bietet. Die Sänger der Heldengedichte vom 12. Jahrhundert an, die uns in der Schilderung geschichtlicher und sagenhafter Helden und ihrer Thaten und Abenteuer ein glänzendes Bild vom höfischen Leben ihrer Zeit entrollen, verweilen mit sichtbarer Vorliebe bei der Detailmalerei der Scene, auf der sich die Ereignisse abspielen. Und wenn von den Schilderungen prunkvoller Säle und Gemächer, köstlicher Möbel und Gewänder aus den edelsten Stoffen vieles auf Rechnung blühender Dichterphantasie zu schreiben ist, so dienen sie dem Forscher doch zur Bestätigung und Kontrolle dessen, was die bildlichen Darstellungen überliefern. Als weitere litterarische Quelle, deren dürftigere Ausbeute durch ihren grösseren dokumentarischen Wert aufgewogen wird, sind ferner die Testamente und Inventare nicht zu unterschätzen; und es muss bedauert werden, dass in Deutschland die Durchforschung und Veröffentlichung dieser Quellen sich noch in ihren ersten Anfängen befindet, während in Frankreich dieselbe schon eine stattliche Litteratur aufweist.

Dass sich ohne die Benutzung dieser bildlichen und litterarischen Nachweise ein Ueberblick über das gesellschaftliche Leben, das Kostüm, die Wohnweise und das Hausgerät des Mittelalters nicht gewinnen lässt, haben denn auch die meisten Schriftsteller erkannt, welche dieses Feld bearbeitet haben. Hermann Weiss in seiner immer noch nicht überholten „Kostümkunde", Alwin Schultz in den beiden grundlegenden Werken „Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger" und „Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert", Hefner-Alteneck in „Trachten und Gerätschaften des christlichen Mittelalters", ebenso wie die Franzosen, unter denen Labarte, Lacroix und Havard hervorgehoben seien, haben von den genannten Hilfsmitteln den weitgehendsten Gebrauch gemacht. Am weitesten ist wohl Viollet-le Duc gegangen, der in seinem „Dictionnaire raisonné du mobilier français" mit der Phantasie des Künstlers und der Sicherheit des Technikers die Darstellungen der Miniaturen zu rekonstruieren versucht. Gegen diese Versuche wendet sich mit ernsten Bedenken ein sehr gründlicher Forscher von verdienter Autorität, Emile Molinier, in seinem grossen Werke „Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle." Doch scheint er in seiner Abneigung gegen das schöpferische Spiel einer Architekten-Phantasie zu weit zu gehen, wenn er sagt: „Dieser löbliche Versuch ist total misslungen. Die Darstellungen (der Bilderhandschriften und mittelalterlichen Skulpturen) sind von geringem Kunstwert, meist

Digitized by Google

sehr schlecht gezeichnet; die Texte unklar, voller dichterischer Uebertreibungen. Die geschicktesten Zeichner haben mit Hilfe eines möglichst vollständigen archäologischen Rüstzeuges nur unannehmbare Resultate erzielt, Kompromisse zwischen mangelhaften Unterlagen und modernen Gebräuchen. Man wagt sich da an eine unlösbare Aufgabe, an unfruchtbare Versuche, eine ausgelebte Zeit wieder aufleben zu lassen, in die wir unwillkürlich unsere angelernten Vorstellungen hineintragen. Die ernste Archäologie sollte, wenn sie sich nicht der Gefahr aussetzen will, ein Theatermobiliar zu schaffen, selbst wenn sie die Lücken ihres Wissens bedauern muss, auf dieses vielleicht sehr romantische aber wenig wissenschaftliche System der Rekonstruktionen verzichten."

Diese Bedenken, die gewiss sehr beachtenswert sind, insofern sie vor einer allzu vertrauensvollen Schätzung der bildlichen und litterarischen Quellen warnen, dürfen uns doch nicht massgebend sein, da sie uns zu einem resignierten „ignorabimus" gegenüber der ganzen Frühzeit unserer Kultur führen würden. Auch sind sie nicht unanfechtbar, wie denn gerade die Gemälde des XV. Jahrhunderts, die Molinier anführt, in ihrer überaus gewissenhaften Kleinmalerei, und die gleichzeitigen Stiche eines Israhel von Meckenem das Mobiliar und die Zimmereinrichtungen mit voller technischer Genauigkeit wiedergeben. Sind doch die angeführten Bilder die einzige Unterlage unserer Kenntnis von dem schlichten, bürgerlichen Hausrat ihrer Zeit, dem seine Schmucklosigkeit keine Dauer über seine Zeit hinaus und damit keinen Platz in unseren Museen gewährt hat.

Denn diese Ueberzeugung gewinnen wir sehr bald bei der Durchmusterung der wenigen aus dem frühen Mittelalter erhaltenen, in Museen und Privatsammlungen aufgestellten Stücke, dass dieselben selten eigentlichen Gebrauchs-, sondern meist Ceremoniengeräte, Fürsten- und Bischofssitze waren, die für unsere Betrachtung allerdings deshalb von Wert sind, weil wir eine Verwandtschaft ihrer Form mit dem Gebrauchsgerät vermuten dürfen, auf dessen Konstruktion und bescheidenere dekorative Ausstattung ihre Erscheinung ziemlich sichere Rückschlüsse gestattet. Es scheint daher angezeigt, vom Sicheren zum Unsicheren fortschreitend, zuerst die wenigen erhaltenen Stücke der Frühzeit zu durchmustern, wobei, um das Material nicht allzusehr zu beschränken, auch über den Rahmen der nachweisbar deutschen Reste zu fremdländischen, namentlich nordischen, übergegriffen werden darf.

Die einzigen, aus Gräberfunden herstammenden Reste von Mobiliar sind Totenbetten, die uns eine Vorstellung von

Abb. 1. Totenbetten von Oberflacht. (Nach Paulus, Schwarzwaldkreis).

der Konstruktion von Bettstellen vor dem 10. Jahrhundert geben. Sie wurden in den alemannischen Gräbern am Lupfen bei Oberflacht[1]) (Württemb. Schwarzwaldkreis) gefunden. Neben truhenartigen Särgen aus gehöhlten Baumstämmen kommen dabei andere vor, die in einer von der jetzigen Schreinerkonstruktion nicht übermässig abweichenden Bauart die Form von Betten zeigen. Zwischen Eckpfosten, welche auf der Drehbank eine schlichte, aus Wulsten und Ringen abwechselnde Kunstform erhalten haben,

[1]) Hauptmann v. Dürrich und Wolfg. Menzel. Die Heidengräber am Lupfen (bei Oberflacht). Aus Auftrag des württemb. Altertumsvereins geöffnet und beschrieben. Stuttgart 1847. — Abgeb. bei Weiss, Kostümkunde, S. 739, und bei Paulus, Schwarzwaldkreis, S. 444.

Digitized by Google

Abb. 2. Pult der heiligen Radegunde. (Nach Molinier.)

sind oben und unten Leisten befestigt, in welche die senkrecht stehenden Bretter der Seiten- und Kopfwände eingenutet sind. Bei einem derselben sind diese Bretter an den Längswänden mit einer einfachen, ausgesägten Verzierung durchbrochen; hier sind die runden Eckpfosten einfach cylindrisch, nur oben mit einem vorstehenden Knopf geschmückt; bei einem anderen nehmen die Pfosten sogar dockenartige Gestalt an und haben, indem die unteren Leisten in einiger Entfernung vom Boden eingezapft sind, Füsse. Dass die Kunst des Drechslers den Bewohnern des Schwarzwaldes in dieser Frühzeit geläufig war, beweisen einige diesem Grabfund angehörige leuchterartige Geräte aus Holz, deren Ständer die gleiche Form zeigen, wie die zuerst erwähnten Bettpfosten.

Als ältestes Denkmal der Möbelkunst, welches Frankreich besitzt, gilt das Pult der Heiligen Radegunde im Kloster zum Heiligen Kreuze in Poitiers.[1]) Die genannte Heilige war die Tochter von Bertar, König der Thüringe, und heiratete 538 den König von Soissons, Clotar I. 544 nahm sie zu Poitiers den Schleier und starb daselbst 587. Das kleine Lesepult, 0,265 m lang und 0,215 m breit, an der Rückseite 0,17 m hoch, würde uns also eine wohlerhaltene Holzarbeit aus dem 6. Jahrhundert vorstellen, eine Annahme, der nichts in der Erscheinung und Dekoration derselben zu widersprechen scheint. Die schräge Platte des Pultes wird von 12 gedrechselten Stützen getragen, die auf einen mit gedrehten Füsschen versehenen Fussrahmen eingezapft sind. Diese Stützen haben schlichte Dockenform, sind, der Schrägung der Platte folgend, von verschiedener Höhe; die Eckpfosten der Rückseite bedeutend stärker als die zwischenliegenden. Die Platte ist mit Schnitzereien im Flachrelief verziert: sie wird durch querüber laufende, schräg gefelte Rundstäbchen in 9 Felder geteilt. Die quadratischen Eckfelder enthalten die Evangelistenzeichen in Kränzen, aber noch ohne Heiligenschein. Im oberen Mittelfeld halten zwei Tauben einen Kranz mit dem Monogramme Christi; die gleiche Darstellung, mit dem Kreuz statt des Monogramms füllt das untere Mittelfeld. Die Mitte nimmt das Agnus Dei zwischen zwei Ranken ein; in den Seitenfeldern sind wieder Kreuze angebracht, deren Balken mit kleinen, mit dem Bohrer eingesetzten Kreisverzierungen besetzt sind; dieselben Kreise kehren auch auf den Kanten der Platte wieder.

Ausser diesen beiden interessanten Stücken besteht das sonstige Mobiliar, welches aus der frühesten Periode des Mittelalters die Zeiten überdauert hat, aus Sitzmöbeln. Zweimal begegnet uns da das Motiv des Faltstuhles, jene uralte Form, welcher von Römerzeiten her, wo sie als „kurulischer Sessel" auftritt, der Begriff des Ehren- und Beamtensitzes anhaftet. Diese Ausnahmsbedeutung hat der Falt- oder Klappstuhl durch das ganze Mittelalter bewahrt. In den meisten Bilderhandschriften, in welchen ein König oder Richter dargestellt wird, sehen wir ihn auf diesem sägebockartigen Stuhl sitzen. Von ihm ist die im deutschen Recht vorkommende Bestimmung abzuleiten, dass der Richter auf einem vierbeinigen Stuhl sitzen soll, während überall sonst, wo im deutschen Recht des Stuhls als

[1]) Molinier. Hist. gén. S. 3.

Digitized by Google

Symbol Erwähnung geschieht, derselbe als „Dreibein" bezeichnet wird.[1]) Der Richter soll auf seinem Faltstuhl sitzen „als ein grisgrimmer Löwe, den rechten Fuss über den linken schlagen," wie das Soester Recht[2]) vorschreibt.

Beiläufig mag erwähnt werden, dass aus dem Faltstuhl (faldisterium, faudestuel d. ält. Franz.) sich unser „Feldstuhl" und der Polsterstuhl oder Lehnsessel entwickelt hat, den wir Fauteuil nennen.

Der älteste hölzerne Faltstuhl der sich erhalten hat, ist derjenige, welcher jetzt noch auf dem Stift Nonnberg bei Salzburg steht. Er wurde, wie die Chronik sagt, vom Erzbischof Eberhard II von Salzburg der Aebtissin Gertraud II, welche von 1238 bis 1252 die Inful trug, als Zeichen ihrer Würde verehrt. In seiner Beschreibung folgen wir Falke.[3]) Wie der Stuhl in ausserordentlich guter Erhaltung sich heute darstellt, sind die viereckigen Kreuzstäbe und die verbindenden Querhölzer rot bemalt, wie lackiert, und mit einigen Goldornamenten verziert. Die Knäufe bestehen aus sehr ausdrucksvoll gearbeiteten Löwenköpfen von Elfenbein, die Füsse aus Löwentatzen von vergoldeter Bronze, deren Krallen noch kleinere Tiere umschliessen. In die Stäbe sind

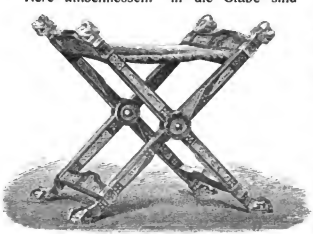

Abb. 3. Hölzerner Faltstuhl im Stift Nonnberg bei Salzburg.

[1]) Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer, S. 187.
[2]) Ebenda S. 763.
[3]) Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. S. 61.

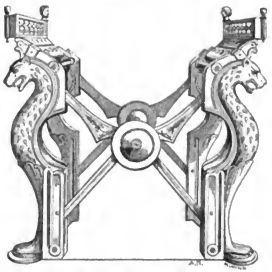

Abb. 4. Thron des Dagobert. (Nach Labarte, Hist. d. Arts industriels.)

kleine Reliefs von Elfenbein eingelegt, auch ein Paar kleine Gemälde. Den Sitz bildet ein Lederstück mit eingepressten Verzierungen. Betrachtet man dieses Detail, so kommt man bald zu dem Schluss, dass es nicht aus einer Zeit stammt. Die kleinen Bilder tragen den Charakter des 14. Jahrhunderts, die goldenen Verzierungen scheinen noch später zu sein, während man alles Relief mit den Knäufen und Tatzen in das 10. Jahrhundert zurückversetzen möchte. Gewiss sind sie älter als die Zeit der Aebtissin Gertraud. In jedem Falle ist der Stuhl Veränderungen unterzogen worden, gehört jedoch in allen seinen Hauptteilen, wie in der Grundgestalt, der romanischen, wenn nicht noch der vorromanischen Stilepoche an.

Zur Ergänzung sei hier gleich der „Thron des Dagobert" angeschlossen, der, wenn auch ein französisches Werk, doch zur Erklärung und Bestätigung zahlreicher deutscher Miniaturen dienen kann. In der Bibliothèque Nationale aufbewahrt, gilt dieser in Bronzeguss mit Vergoldung hergestellte Faltstuhl als einer der beiden Thronsessel, welche der heilige Elogius nach der Erzählung seines Schülers, des heiligen Ouen, für König Dagobert angefertigt hat. Sicher ist, dass im 12. Jahrhundert Abt Suger von St. Denis bezeugt, dass der in seiner

Digitized by Google

Abb. 5. Sog. Kaiserstuhl aus Goslar.

lehnen, mehr Verbindungsstreifen zwischen den Fusspaaren, die als kleine durchbrochene Galerien, mit verzierten Scheibchen ausgesetzt, gearbeitet sind. Parallel mit ihnen gehen beiderseits Rundstäbe, um welche der Sitz aus Stoff oder Leder befestigt wurde. Wir werden dieser Form bei der Durchsicht der Miniaturen nicht selten wieder begegnen.

Auch Deutschland besitzt einen, wenn auch einer jüngeren Geschichtsperiode entstammenden bronzenen Thronsessel, den sogenannten „Kaiserstuhl von Goslar". Dieses seiner Form nach dem 11. Jahrhundert angehörige Stück stammt aus dem Dom von Goslar am Harz und hat jetzt im Kaiserhause daselbst seinen Platz gefunden, wohin es aus der Sammlung des Prinzen Karl von Preussen durch Legat desselben überwiesen wurde. Sein unterer Teil ist ein kastenartiger Sitz aus vier Steinen, in der Vorder- und Rückseite mit je zwei, in den Seitenteilen mit je einer vertieften, von einem Karnies umrahmten Füllung versehen; die einspringenden Ecken werden durch kleine romanische Säulen ausgefüllt mit attischer, mit Eckblättern versehener Basis, schwach verjüngtem Schaft und verziertem romanischem Kapitäl; unter jeder Säule ein schwerer Kugelfuss. Die Rück- und Seitenlehnen werden durch drei, dem steinernen Unterbau lose aufgesetzte Platten gebildet. Dieselben sind in Bronze gegossen; die Seitenplatten rechteckig mit einem ausgeschnittenen Quadranten von

Kirche vorhandene Stuhl als Sitz des Königs Dagobert gegolten hat, und dass er ihn habe restaurieren lassen. Von dieser Herstellung dürfte die Rücklehne und die Erhöhung der Seitenlehnen stammen. Labarte[1]) bildet ihn ohne diese Zusätze ab; hier erscheint er uns als einfacher Faltstuhl, der in seinen Löwenfüssen und der eigentümlichen Art der Führung für die beim Zusammenlegen sich verschiebenden Kreuzstreben den unmittelbaren Einfluss der römischen Antike zeigt. Die Drehpunkte sind durch grosse Scheiben bezeichnet; über den Löwenköpfen erheben sich ganz niedrige Seiten-

[1]) J. Labarte, Hist. d. Arts industriels I 391, 429 ff. Ch. Lenormant in Mélanges d'archeol. I 157. Weiss, 731 f.

Digitized by Google

den oberen Vorderecken, die Hinterplatte mit zwei solchen oberen Ausschnitten. Die Platten werden durch ein aus drei abgetreppten Plättchen gebildetes Profil eingerahmt; innerhalb desselben füllt ein durchbrochenes romanisches Rankenwerk mit schön gezeichneten Blumen die Fläche. Da dasselbe nur von der Aussenseite in Relief ausgearbeitet, innen aber glatt ist, so hat man wohl einen inneren Bezug von Stoff oder dergl. hinzuzudenken.

Die Gesamterscheinung erinnert durchaus an die in den Katakomben noch gefundenen altchristlichen Bischofssitze, welche den frühesten oströmischen Kaiserthronen als Vorbild gedient haben. Man wird auch mit Rücksicht auf seinen Standort geneigt sein, ihn eher für einen Bischofssitz als für einen Thron der sächsischen Kaiser zu halten, und eine Beziehung zu den letzten Ausläufern der Bronzekunst, welche sich zu Anfang des elften Jahrhunderts unter Bernward von Hildesheim entwickelte, nicht von der Hand weisen.

Holzmöbel der gleichen Stilperiode sind so ausserordentlich selten, dass es wohl berechtigt erscheint, um in der Vorstellung derselben nicht lediglich auf gleichzeitige Abbildungen angewiesen zu sein, hierher gehörige Erscheinungen aus dem Kreis der Kirchenmöbel und aus dem Mobiliar der Skandinavier, die den romanischen Stil am längsten beibehalten haben, in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. In dem Dom von Ratzeburg[1]) im Fürstentum Mecklenburg-Strelitz haben sich Reste eines Chorgestühls (wahrscheinlich Dreisitz) erhalten, welche den romanischen Stil in sehr charakteristischen Formen zeigen. Allerdings suchen wir in ihnen vergebens die uns geläufigen Merkmale der Schreinerkonstruktion: aus

[1]) Gailhabaud, l'archit. du Ve au XVIIe siècle IV, S. 58 und Tafel 58 und 59. — Otte, Handbuch der kirchl. Kunst-Archaeologie I, 285.

Abb. 6. Dreisitz im Dom zu Ratzeburg.
(Nach Seemann: Kunsthist. Bilderatlas.)

Digitized by Google

Abb. 7. Chorgestühl im Dom zu Xanten.

schweren, 12 cm starken Eichenholzdielen sind dieselben ganz nach Art der Steinmetzarbeiten herausgemeisselt.

Im übrigen zeigen die (allein noch erhaltenen) vier Wangenstücke schon ganz die Anordnung späterer Chorgestühle. Die Fussteile sind an der Vorderkante mit je zwei Säulchen besetzt, deren teils rechteckige, teils runde Schäfte in verschiedener Weise geschmückt sind; die Sockel gleichen umgekehrten Würfelkapitälen, die Knäufe sind aus aufrecht stehenden Blattmotiven gebildet, über ihnen liegt ein ebenfalls mit Blattwerk verzierter Kämpfer. Im Oberteil findet sich der Viertelkreis für die Klappsitze, die leider samt den an ihrer Unterseite angebrachten „Miserikordien" (d. i. kleine Brettchen, auf die der Kleriker sich im Stehen hocken konnte) verschwunden sind. Die obere Wange ist von origineller, überaus kräftiger Form: die Vorderkante hat einen tiefunterschnittenen bogenförmigen Ausschnitt; die Oberkante trägt einen Wulst zum bequemen Auflegen der Arme beim Stehen. Die Vorderfläche dieses Wulstes, mit einer Rosette verziert, verbindet sich in meisterhafter Weise mit der Ornamentik, zu welcher der Ueberfall des bogenförmigen Ausschnitts den Raum bietet.

Ein Gestühl, welches allerdings nicht mehr der romanischen Kunst, sondern dem in den Rheinlanden schon im Anfang des 13. Jahrhunderts vielfach und glänzend entwickelten Stil des Uebergangs vom Romanischen zum Gothischen angehört, hat sich in der St. Viktorskirche zu Xanten[1]) erhalten. Es ist schon ganz in der Art der späteren Chorstühle in zwei Sitzreihen hintereinander angeordnet, an denen die hintere um eine Stufe erhöht ist; im übrigen verrät dasselbe ausser in den Ornamentformen auch darin seine frühe Entstehung, dass ihm noch die architektonisch abschliessende Rückwand fehlt. Nur die abschliessenden Seitenwangen der oberen Reihen steigen über einem, auf der Fläche mit einem frühgotischen Blendmasswerk und auf der Kante mit einem Säulchen geschmückten Unterteil als kühn gezeichnete Volute mit reichem Schmuck von Blattwerk und Ungeheuern auf. An den Sitzen haben die Standlehnen die reiche, geschweifte Form, die uns später überall begegnet. An den Knäufen, welche die Armstützen für den Sitzenden bilden, und an den konsolartigen Miserikordien unter den Sitzen wuchert eine reiche, frische Ornamentik, die in den Blattbildungen und den phantastischen Tierköpfen noch die Formensprache der romanischen Kunst lebendig zeigt.

Für frühe Sitzformen, welche nicht zu kirchlichem Gebrauche bestimmt sich unseren Stühlen nähern, bieten die Museen der skandinavischen Länder einige höchst interessante Beispiele.[2]) Wenn dieselben

[1]) E. ausm Wert. Kunstdenkmäler des Rheinlandes, T. XIX. Falke, l. c. 62.

[2]) Weiss, Kostümkunde. S. 447. Fig. 213,

Digitized by Google

in ihrer Gesamtform und in den ornamentalen Einzelheiten noch völlig das Gepräge des romanischen Stiles tragen, so sind doch die Bedenken der Forscher, sie in das 12. oder 13. Jahrhundert zu versetzen, berechtigt. Die dekorativen Reste norwegischer Holzkirchen, geschnitzte Thürpfosten und dergl., deren jüngere Entstehungszeit sicherer festzustellen ist, führen zu der Ueberzeugung, dass sich in den nordischen Ländern der romanische Stil bei weitem länger erhalten hat, als in den übrigen Ländern Europas. Für unsere Betrachtung mag es genügen, festzustellen, dass wir in diesen Stühlen einen Typus besitzen, der, mag seine Entstehung im 12. Jahrhundert oder später liegen, uns die Ueberlieferung an die Form romanischer Stühle treu bewahrt hat.

Die Konstruktion derselben ist die uns auch heute geläufige: vier Ständer, von denen die rückwärtigen höher emporgeführt sind, während die vorderen nur wenig über die Sitzhöhe emporgehen, sind durch Zargen verbunden, welche den Sitz, ein Holzbrett, tragen; unten verbinden Fussstollen die Ständer zum Zwecke grösserer Standfestigkeit. Die seitlichen derselben sind wohl konsolartig vor die Vorderfläche vorgezogen, um ein als Fussbank dienendes Brett aufzunehmen. Zwischen den oberen Teil der hinteren Ständer spannen sich horizontale Bretter als Rücklehne; der Raum zwischen ihnen ist entweder mit einem Brett geschlossen oder mit schmalen, in Dockenform ausgeschnittenen Brettchen, auch wohl mit einem Kreuz, ausgefüllt. Die gleiche Verbindung findet sich zwischen den Fuss- und Sitzzargen, wenn diese nicht mit vollen Wänden versehen eine Truhe bilden, deren Deckel dann der aufzuklappende Sitz darstellt. Seitenlehnen zum Auflegen der Arme fehlen; dafür zieht sich wohl vom Rückenständer nach vorn ein ausgeschweiftes Brett herüber, dem Sitz Geschlossenheit gebend. Charakteristisch für die Gesamterscheinung ist die nach aussen geschweifte, mit Tierköpfen verzierte Endigung der Rückenständer, die an ähnlich geschweifte Giebelsparren der nordischen Holz-Architektur erinnert. Alle Brettflächen des Stuhles sind überreich mit Flachschnitzereien bedeckt, deren Ornamentik mit Vorliebe das bekannte Bandgeschlinge verwendet, das von den irischen Manuskripten des 7. Jahrhunderts an, die ganze nordische Kunst beherrscht hat. Dazwischen sind meist sehr kunstlose figürliche Darstellungen eingereiht, die, durchaus der nordischen Heldensage entnommen, jede Spur von christlicher Ikonographie vermissen lassen.

Verschwindend gering sind die Spuren, welche ein für unser Mobiliar so wichtiges Möbel wie der Schrank aus dem frühen Mittelalter hinterlassen hat. Auf der einen Seite teilte er die Aufgabe, den Kleidern und Kostbarkeiten eine verschliessbare

Abb. 8. Skandinavischer Stuhl Seitenansicht. (Nach Molinier, hist. d. A. d.)

214. Molinier. 8. 9. Hefner - Alteneck, Trachten u. s. w. Taf. 103, 104.

Digitized by Google

Abb. 9. Skandinavischer Stuhl (Vorderansicht).

Stätte zu gewähren, mit der Truhe; andrerseits bot der Wandschrank, die mit einer Holz- oder Eisenthür verschliessbare Mauernische, einen sichereren Aufbewahrungsort, als der hölzerne bewegliche Schrank. Dennoch haben sich bei einem österreichischen Sammler, Grafen Wilczek, zwei Beispiele frühmittelalterlicher Schränke erhalten, welche bei einer, vom österreichischen Museum im Winter 1892/93 veranstalteten Sonder-Ausstellung an die Oeffentlichkeit traten.[1])

Die Form und Konstruktion dieser Möbel zeigt einen von den kunstvollen Arbeiten des späteren Mittelalters durchaus abweichenden Charakter. Das Merkmal der schreinermässigen Konstruktion von Kastenmöbeln, das Auflösen der Holzflächen in Rahmen und Füllung, fehlt hier noch gänzlich. Es sind schlichte, aus vollen Brettern kunstlos zusammengefügte Kasten. Doch zeigt sich schon das dem späteren gotischen Möbelbau eigene Motiv der Anlehnung an Architekturformen in dem Giebel und dem einfachen Satteldach, welche die obere Endigung bilden. Bei dem kleineren der beiden Schränke ist dieser Giebel durch zwei vortretende Scheiben belebt, die jetzt kaum als Zierrat wirken, bei einer wohl anzunehmenden ursprünglichen Bemalung aber Raum für Rosetten oder dergl. boten. Die stumpfe Zusammenfügung der Bretter machte eine Sicherung durch übergelegte Eisenbänder unerlässlich. Diese in grosser Menge angebrachten und an ihren Endigungen geschmackvoll in den Formen der Frühzeit zu Voluten ausgeschmiedeten Bänder mit ihrer derben Nagelung bilden denn auch den Hauptschmuck der Möbel und bestimmen ihren Charakter. Auffallend ist die Kleinheit der Thüren: dieselben nehmen kaum mehr als den dritten Teil der Breite der Vorderseite ein; bei dem einen der Schränke ist im Giebelfeld noch ein kleines, oben im Halbkreis geschlossenes Thürchen angebracht. Beim anderen ist die Thür der

Abb. 10. Skandinavischer Stuhl (Rückansicht).

[1]) I. v. Falke. Mittelalterliches Holzmobiliar. 40 Tafeln in Lichtdruck. Wien, A. Schroll & Co. 1894.

Digitized by Google

Höhe nach geteilt. Indem die Bretter der Vorderwand nebst dem Boden nicht bis auf den Fussboden herabgeführt sind, bilden die aufstehenden Seitenwände, in der Mitte ausgeschnitten, vier kunstlose Füsse.

Um ein vollständigeres Bild von den frühmittelalterlichen Schränken zu gewinnen, lassen sich die Sakristeischränke der Kirchen in den Kreis der Betrachtung ziehen, denen ihr Standort und ihre Bestimmung eine längere Dauer als den bürgerlichen Möbeln gesichert hat. In Deutschland sind unseres Wissens solche Stücke aus der Zeit vor 1400 nicht erhalten, dagegen besitzt Frankreich in den Kirchen von Obazine (Corrèze), Bayeux und Noyon noch leidlich erhaltene Reste.[1]) Der zuerst genannte Schrank ähnelt in seiner Konstruktion den vorher beschriebenen; doch sind seine Thüren im Halbkreis geschlossen und die Seitenwand mit einer leichten, doppelten Blendarkadenstellung verziert. Die beiden andern Beispiele geben in den erhaltenen Farbenresten einen Begriff von der reichen Bemalung, welche den Hauptschmuck dieser frühen Schränke gebildet zu haben scheint, ehe das Schnitzmesser zur Belebung der Flächen und Konstruktionsteile benutzt wurde.

Eins der frühesten Möbel, bei dem wir diese letzte Verzierungsart in ausgedehntem Masse in Anwendung finden, ist ein Bet- oder Evangelienpult aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, das, aus der Johanniskirche zu Herford stammend, sich im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin befindet.[2])

Bei diesem schönen und wohlerhaltenen Möbel hat die architektonische Behandlung schon ziemlich vollständig Platz gegriffen. Die Ecken sind mit kleinen Säulenbündeln nach Art der frühgotischen „Dienste" besetzt. Die Seitenteile sowie die in drei

Abb. 11. Frühgotischer Schrank, Sammlung Graf Wilczeck.
(Nach Falke, mittelalterl. Holzmobiliar.)

Felder eingeteilte Rückselte haben als Dekoration spitzbogische Blendarkaden erhalten, deren strenge Profilierung die frühe Datierung des Werkes vollständig rechtfertigt. Unten sind die Felder in Kleeblattbogen ausgeschnitten, die von den architektonischen Gliederungen in vollendeter Weise umrahmt werden. Die inneren Felder sind in flacher, aber ausdrucksvoller Schnitzerei mit Pflanzenornament belegt, welches abwechselnd Wein- und Eichenlaub darstellt; in den oberen Zwickeln zwischen den Spitzbogen bewegen sich die dem 13. Jahrhundert ebenfalls eigentümlichen Fabeltiere.

So wenig wie die grossen Möbel des romanischen und frühgotischen Stils haben sich auch die kleineren, der Gattung der Schmuck- und Dokumentenkasten und dergl. angehörigen Stücke in grösserer Menge erhalten, obgleich bei

[1]) Viollet-le-Duc. Dict. du mob. français. 4—11.

[2]) Holzarbeiten aus dem Kunstgew. Museum zu Berlin. Herausgegeben von Jul. Lessing, Berlin, Wasmuth. Taf. 29.

Digitized by Google

Abb. 12. Frühgotischer Schrank, Sammlung Graf Wilczek. (Nach Falke, mittelalterl. Holzmobiliar.)

ihnen der grössere Kunstwert und das edlere Material (Elfenbein, Edelmetallbeschlag) wohl eine grössere Wertschätzung und längere Beachtung voraussetzen liess. Die vorher erwähnte Ausstellung des Oesterreichischen Museums hat eine kleine Kassette[1]) ans Licht gebracht, die ihrer Form und Verzierung nach wohl noch als dem romanischen Stil angehörig betrachtet werden darf, wenn Falke sie auch in das 13. und 14. Jahrhundert setzt. Sie stammt aus der Sammlung von Dr. Figdor in Wien und diente als Behältnis für Goldwagen und Gewichte, gehörte also weniger dem Hausgerät als dem Inventar eines kaufmännischen Geschäftes an. Die Langseiten sind mit sehr charakteristischem romanischem Rankenwerk gefüllt; über den Deckel, dessen Mitte vielleicht mit einer geschnitzten Elfenbeinplatte ausgefüllt war, ziehen sich zwei beschlagartige Streifen von Flechtornament. Die Seitenwände, in vier Felder geteilt, haben ebenso wie der kräftige, das Scharnier bildende Rundstab einen Schmuck von Kerbschnitt-Verzierungen erhalten. Auch Viollet-le-Duc führt in seinem ‚Dictionnaire' ein dem Fürsten Soltykoff zugehöriges Kästchen aus dem 10. Jahrhundert an, dessen Material Elfenbein ist, sowie ein zwölfeckiges mit pyramidenförmigem Deckel aus demselben Material aus der Kathedrale von Sens aus dem 12. Jahrhundert, welches aber mehr das Futteral eines kostbaren Reliquiars gewesen sein dürfte. Das Kensington-Museum besitzt eine kleine Holzkassette, deren in einem besonderen Kerbschnitt ausgeführte eigentümlichen Volutenornamente sehr an die Zierformen der ältesten irischen Manuskripte erinnern.

Ganz dem gleichen Formenkreis gehört das Ornament eines kleinen quadratischen Holzkoffers im National-Museum zu München[2]) an. Die Seitenwände sind in je

[1]) Falke, Mittelalterl. Holzmobiliar. Tafel XXV, 2, 4.

[2]) Abgeb. in Hirth Formenschatz, 1890. Nr. 35.

Digitized by Google

drei Füllungen geteilt; diese sowie die vier auf dem Deckel durch den diagonal angeordneten Beschlag gebildeten Dreiecke sind mit den bekannten nordischen Ungeheuern, Löwen, Vögeln und dergl. angefüllt, die mit einem sie umgebenden Bandornament unlösbare Verschlingungen bilden. Jünger, d. h. dem 13. Jahrhundert angehörig, ist eine in demselben Museum befindliche hölzerne Sparbüchse[1]), ein prismatisches, mehr hohes als breites Kästchen mit schwach aufsteigendem Deckel. Die Ornamentplatten, welche in flachem Relief geschnitten alle vier Seiten füllen, sind paarweise gleich behandelt: bei zweien mit einem wiederkehrenden Flächenmuster, bei dem herzförmigen Felde mit palmettenartigen Blumen ausgefüllt, in den andern mit einem aufsteigenden Pflanzenmotiv, sind dessen Ranken Hirsche und Fabeltiere, wie Basilisken, Einhörner und ähnliches eingefügt.

Endlich darf in der Aufzählung des uns erhaltenen Kleingerätes aus frühmittelalterlicher Zeit ein Schachbrett nicht fehlen, welches in dem Kirchenschatz der Stiftskirche zu St. Viktor in Aschaffenburg aufbewahrt wird, woselbst es im Innern eines Altars gefunden wurde. Wahrscheinlich verdankte es diesen hervorragenden und sicheren Aufbewahrungs-

[1]) Obernetter, aus d. bayr. Nat. Museum Bl. 195. 196. (M. Kellerer, München.)

Abb. 13. Frühgotisches Pult aus Herford im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Digitized by Google

Abb. 14. Sparbüchse aus dem 13. Jahrhundert im Bayr. National-Museum. (Nach Obernetter.)

ort seiner einstmaligen Umwandlung in ein Reliquiar, wozu es der Luxus seiner Ausführung geeignet machte. Das Holzgerüst des Schachbrettes ist mit vergoldetem Silberblech überzogen, das mit kleinen, in Relief punzierten Mustern verziert und an den Rändern mit Emailfarben belebt ist. Die Felder sind zur Hälfte aus rötlichem Jaspis; zur andern Hälfte bilden sie vertiefte, mit geschliffenen Bergkrystallplatten geschlossene Kästchen, auf deren Grund buntfarbig gemalte Fabeltiere in Relief erscheinen: eine der vollständigsten Sammlungen des mittelalterlichen „bestiarium", die uns erhalten ist. Diese Tiergestalten sind in sehr feinem Thon aus Hohlformen ausgedrückt, gebrannt und bemalt. Im Innern ist die bekannte Einrichtung für das „Pochspiel" angebracht, deren längliche Dreiecksfelder in derselben Weise wie die Schachfelder behandelt sind. In den breiteren Seitenrahmen des Innern sind grössere Kästchen für die Brettsteine ausgehöhlt und mit Krystallplatten verschlossen; wahrscheinlich haben diese Kästchen zur Aufnahme der Reliquien gedient.[1])

Uebersieht man die kurze Aufzählung dieser thatsächlich auf uns gekommenen Reste von Möbeln und Hausgerät aus dem frühen Mittelalter, so drängt sich die Ueberzeugung von selbst auf, dass wir uns daraus nur ein sehr lückenhaftes Bild von dem Interieur des deutschen Edelmannes und Bürgers vor der Mitte des 13. Jahrhunderts machen können. Aber auch die Räume selbst, die wir mit diesem Mobiliar auszustatten hätten, sind nur in verschwindend wenigen Resten auf uns gekommen, wenn wir die Kapitelsäle und Refektorien der Klöster ausser Betracht lassen, bei denen angesichts der strengen klösterlichen Sitten dieser Frühzeit eine „wohnliche" Einrichtung überhaupt aus-

[1]) Abgebildet bei Hefner-Alteneck, Trachten u. s. w. Taf. 137–140.

Abb. 15. Faltstuhl nach einem Manuskript des 10. Jahrhunderts aus Stuttgart. (Nach Hefner-Alteneck, Trachten u. s. w.)

Digitized by Google

Abb. 16. Faltstuhl als Thronsitz aus dem 11. Jahrhundert nach einem Evangelium aus der Staats-Bibliothek zu München.
(Nach Hefner-Alteneck.)

geschlossen erscheint. Von den grossartigen Palastanlagen der deutschen Könige, den Wohnburgen der grossen Territorialherren des 11. und 12. Jahrhunderts sind die meisten nur in Trümmern auf uns gekommen: die Salzburg in Franken, die Kaiserpfalzen in Gelnhausen, Wimpfen, Sellgenstadt, die Wildenburg im östlichen Odenwald, Münzenberg und andere sind malerische Ruinen. Andere, wie die Welfenburg Dankwarderode in Braunschweig, das Kaiserhaus in Goslar und die Wartburg geben in ihrer modernen Herstellung ein nicht immer einwandfreies Bild von der ursprünglichen Erscheinung. Von den Burgen des niederen Adels steht kaum noch etwas aufrecht; wir müssen es als einen glücklichen Zufall betrachten, dass uns in der Niederburg, dem Stammsitz des alten Adelsgeschlechtes von Rüdesheim, im „grauen Hause" zu Winkel im Rheingau und dem „alten Rathaus" zu Gelnhausen Reste bescheidenerer Wohnanlagen in noch erkennbarer Gestalt erhalten sind. Es sei daher mit all dem Vorbehalt, wozu uns die Unsicherheit dieser Quellen nötigte, versucht, aus den bildlichen und litterarischen Ueberlieferungen die Lücken unserer Kenntnis von dem Mobiliar des 11. bis 13. Jahrhunderts auszufüllen.

Für dasjenige des Bürger- und Bauernhauses lassen uns allerdings auch diese im Stich. Diese Stände traten noch nicht in das Licht geschichtlicher Denkwürdigkeiten und boten weder dem Chronisten und Dichter, noch dem Miniaturmaler beachtenswerte Vorwürfe. Es ist daher der Phantasie unbenommen, sich den Hausrat dieser Bevölkerungsklassen so schlicht und schmucklos vorzustellen, wie etwa die Sitzgelegenheiten und Bettstellen einer heutigen Sennhütte, wenn man nicht vorzieht, schon damals eine im Stillen gepflegte Volkskunst anzunehmen, die, wie es noch heute in den holzreichen Gebirgsgegenden zu finden ist, sich die Tische, Betten und Sitzmöbel ohne Hilfe besonderer Handwerker selbst herstellte und dieselben gelegentlich mit einem schmückenden Saum von Kerbschnittverzierungen versah.

Für Fürsten und Herren war das

Abb. 17. Halbrunder Thronsitz nach einem Manuskript des 10. Jahrhunderts aus Stuttgart.
(Nach Hefner-Alteneck.)

Digitized by Google

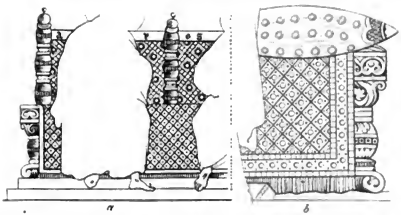

Abb. 18. Romanische Thronsessel nach dem Manuskript der Herrad von Landsberg.
(Aus Weiss, Kostümkunde.)

wichtigste Möbel, zugleich das Abzeichen seiner Würde, der Thron. Damit der Herr auch sitzend seine Umgebung überragte, war derselbe hoch konstruiert; nur ausnahmsweise auf einer besonderen Estrade oder Bühne stehend (diese, die „Büne oder Brücke", wird selten erwähnt), sondern meist so hochbeinig, dass zum bequemen Sitz eine Fussbank unerlässlich war. Die alte Form des Faltstuhls begegnet uns dabei sehr häufig; sie behält ihre bevorzugte Bedeutung als Herrensitz während der ganzen uns beschäftigenden Periode. An die antike Form des „Dagobertthrones" erinnernd, mit Löwenköpfen und Klauen erscheint sie in einem Kommentar Gregors des Grossen zum hohen Lied in der Universitäts-Bibliothek zu Leipzig zwischen dem 11. und 12. Jahrhundert (Hefner Taf. 62) und als Thron Davids in den Stuttgarter Psalterium aus derselben Zeit (H.-A. Tafel 26). Eine Darstellung des Königs Dagobert auf einem solchen Stuhl in der Stadtbibliothek von St. Omer aus dem 10. Jahrhundert (H.-A. Taf. 27) mag als Bestätigung für die richtige Benennung des im Louvre befindlichen Bronzethrones gelten. Auch die Siegel von Bischöfen und Königen geben reiche Ausbeute an Faltstühlen.

Geht diese Form auf die älteste Zeit zurück, so haben wir aus der Karolingerzeit die Abbildung eines weit prächtiger ausgestatteten Thronsitzes in einer Bibelhandschrift in S. Callisto zu Rom. Diese stellt Karl den Kahlen († 877) auf einem Sitz dar, der von einem runden geschlossenen Säulenbau umgeben ist (H.-A. Taf. 17). Kostbare zwischen den Säulen aufgehängte Tücher und Teppiche schlossen den Sitz nach der Rückseite ab. Auch Salomo sehen wir auf einem halbrund abgeschlossenen Thron mit runder, hochgeführter Rücklehne in dem Stuttgarter Psalterium dargestellt (H.-A. Taf. 32).

Kastenartige Thronsitze mit und ohne Rücklehne treten im 12. Jahrhundert auf; wir haben sie uns nach Abbildungen im hortus deliciarum der Herrad von Lands-

Abb. 19. Bank aus dem 13. Jahrhundert nach einem Manuskript in der Bibliothek zu Gotha.
(Nach Hefner-Alteneck.)

Digitized by Google

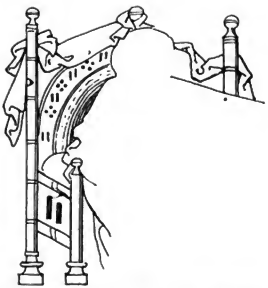

Abb. 20. Lehnsessel nach einem Manuskript der Bibliothek zu Aschaffenburg.

berg farbig, mit Inkrustationen von Edelmetall und Elfenbein, sowie mit Schnitzereien an den Ecken zu denken, die säulenartig ausgebildet sind. Reicher Belag mit Kissen und gemusterten und gestickten Stoffen sowie mit ebensolchen Decken über Sitz und Rücklehne ist überall angedeutet. Dass diese Throne unter Umständen auch zweisitzig verwendet wurden und damit die Form einer Prachtbank annahmen, lehrt uns eine jetzt in Gotha befindliche Pergamentzeichnung aus Echternach von 1191 (H.-A. Taf. 89). Hier zeigt die Vorderwand der Bank schon eine architektonische Behandlung in einer frühgotischen Arkadenstellung. Verwandt ist eine Darstellung aus dem „Sachsenspiegel" (Universitäts-Bibliothek Heidelberg, H.-A. Taf. 111) zwischen 1215 und 1218. Die auf Füssen stehende, mit Masswerk-Rosetten verzierte Bank hat eine oben gerundete Rücklehne, an deren Pfostenausbildung als gotische Spitztürme sich schon lebhafter das Eindringen der Architekturformen in das Mobiliar ankündigt.

Ehrensitze, die der Form unserer Lehnstühle sich annähern, wurden auch wohl bevorzugten Personen angewiesen. So hatten z. B. die Witwen im Hause ihren besonderen Witwenstuhl (Kudrun 6: die Sigebandesmuoter den witewenstuol besâz). Vermählte sie sich wieder, so wurde dieser Sitz verlassen, sie verrückte ihren Witwenstuhl.

Dass an diesen Lehnstühlen die Drechslerarbeit stark beteiligt war, zeigen die Abbildungen, auf denen solche als Sitze von schreibenden Evangelisten oder sonstigen Heiligen vorkommen: so ein sehr breiter Sessel mit drei Rückenständern und grünem gemusterten Rücklaken in einem Evangeliar der Bibliothek zu Aschaffenburg; ein sehr schöner Stuhl ähnlicher Art mit Seitenlehnen, die gedrehten Rückenständer in Löwenköpfe endend, dient dem heiligen Benediktus in einem Martyrologium zu Stuttgart von 1138[1]). Sehr instruktiv wegen der Genauigkeit der Ausführung ist auch eine elfenbeinene Schachfigur aus dem 12. Jahrhundert[2]), einen Bischof in einem Stuhle darstellend, im

[1]) Abgeb. b. Hefner-Alteneck, Trachten u. s. w., Taf. 75. [2]) ebenda, Taf. 84.

Abb. 21. Lehnstuhl nach einem Manuskript des 12. Jahrhunderts aus Stuttgart. (Nach Hefner-Alteneck.)

Digitized by Google

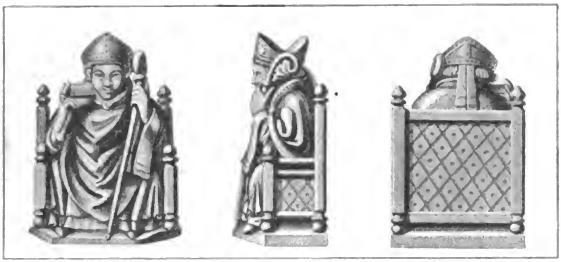

Abb. 22. Thronsitz eines Bischofs (Brettstein).
(Nach Hefner-Alteneck, Trachten und Geräte u. s. w.)

Besitz der Ges. f. vaterl. Altertümer in Leipzig. Dieser hat gedrehte Eckpfosten und zeigt die Seiten- und Rückenflächen mit einem gemusterten Stoff bekleidet.

Neben diesen Herren- und Ehrensitzen sind die Stühle des täglichen Gebrauchs weder sehr ausgebildet noch zahlreich; man benutzte sie, ebenso wie die Bänke, im wesentlichen bei Tische. Das Essen in liegender Stellung einzunehmen, wie die Römer, scheint bei den nordischen Völkern nie eingebürgert gewesen zu sein. Stühle und Schemel waren von Holz mit Brettersitz; um ihre Unbequemlichkeit zu mildern, legte man Federkissen (plumit) auf dieselben, deren Bezüge aus Leder waren (Kön. v. Odenw. von der Rüewe 157: Nu sol ich gedenken Der Küssin uf den benken, Diu sint mit hluten überzogen). Ueber die Kissen kamen noch gefütterte Decken (Kolter). Auch für die Füsse wurden Kissen benutzt, oder die Schemel damit belegt: alles zum Ersatz für die noch nicht erfundenen festen Polster. Die Schemel, häufig dreibeinig, waren niedriger als die Stühle und ohne Rücklehne. Sie wurden nicht nur als Fussschemel, sondern auch zum Sitzen benutzt, wenn in dem niedrigen Sitz eine demütige Unterordnung vor einem Höheren zum Ausdruck kommen sollte. Dass auch aus Stroh geflochtene Sitze im Gebrauch waren, erfahren wir aus dem „Gedichte vom strô", in welchem „von strôwe scribestüele, strôbenke" erwähnt werden.

Im übrigen waren als gewöhnliche Sitzgelegenheiten überall an den Wänden der Säle in Schlössern und Wohnburgen, in den tiefen Fensternischen und wo sich sonst Gelegenheit bot, feste gemauerte Bänke angebracht, die in diesen Räumen die Stühle überflüssig machten. Dass diese vor allen einen Belag mit beweglichen Kissen, Polstern und Koltern notwendig machten, versteht sich bei unserem Klima von selbst. Bequemer noch waren jedenfalls die Sitze, die man nach Art der Orientalen (vielleicht eine von den Kreuzfahrern mitgebrachte Sitte) auf dem Boden Improvisierte, indem man Kissen, entweder mit Federn (plûmit) oder mit Wolle und Haar gestopft (matraz) auf den mit Teppich bedeckten Fussboden breitete und mit Decken belegte. So heisst es im Nibelungenlied (Z. p. 54, 4) Matraz dlu richen, ir sult gelouben daz, Lâgen allenthalben an dem vletze nider. Ein solches Sitzlager im Freien erwähnt Lohengrinlied, 6332:

Under einem margramboum, der im gap schat,
Dar under rîche tepich wurden gestrecket

Digitized by Google

Dar ûf von palmât ein matraz
Küsse und pfulwen vil von pfelle, dar ûf man saz,
Ein rückelacken vür die sunne wart gerecket.

auf dessen Pracht aus der Erwähnung der Seidenstoffe palmât und pfelle zu schliessen ist.

Entsprach diese Einrichtung dem orientalischen Divan, so war die Rolle des modernen Sofas einer Art von Betten zugewiesen, die als echte Prunkmöbel im Saal ihren Platz fanden und ebenso bei Tage zum Sitzen, wie Nachts zum Schlafen dienten. Ihre Konstruktion ist aus zwei Miniaturen des Herrad von Landsberg ziemlich genau zu erkennen. Diese „Spannbetten" hatten über vier Füssen einen Rahmen mit elastischem Sitz, wodurch sie sich von den Betten, die eine Brettfläche zur Unterlage zu haben scheinen, unterscheiden. Dieser Sitz scheint aus starken Stricken oder Lederriemen bestanden zu haben, die mit der Längsseite des Gestells parallel liefen und am Kopf- und Fussende mit Ringen an einer Metallstange aufgehängt waren. Ueber diesen elastischen Boden wurde zunächst eine reichverzierte Kolter gelegt, die an der Vorderseite bis auf den Fussboden herabhing; über diesen ein grosses Federkissen, dessen Inlet (underzieche) von Leder war, und das einen Ueberzug von Seide erhielt. Eine Prachtdecke über diesem Polster vervollständigte das Lager. Dem Reichtum des Bezuges entsprach die Kostbarkeit des Gestelles; Füsse und Rahmen sind in den zahlreichen Schilderungen mit Elfenbein, Gold und Edelsteinen belegt; die Grundform der Füsse meist gedreht. So heisst es im Lanzelot 4148:

Daz spanbette, daruf lac Der wirt und sein Kint reine,
Daz was von helfenbeine Und von rotem Golde,
Die steine, die er wolde, Die waren dar ûf geleit . . . .

Neben diesem, als Sitz und Lager dienenden Möbel ist die Form des eigentlichen zur Nachtruhe dienenden Bettes vom 10. Jahrhundert an aus den Bilderhandschriften zu verfolgen, wenn uns auch vor dem 15. Jahrhundert keine Bettstelle erhalten ist.

Das Stuttgarter Psalterium (Ende 10. Jahrhundert) giebt uns die älteste Form, die mit ihren gedrehten Eckpfosten an die Totenbetten von Oberflacht erinnert. Ein interessantes Beispiel ist das unter b dargestellte: Ein Gitterwerk aus zahlreichen Pfosten mit Querverbindungen, die ausnahmslos auf der Drehbank hergestellt sind. Das Kopfteil der Betten zeigt um

Abb. 23. Spannbett nach Herrad von Landsberg. (Aus Viollet-le-Duc, Dict. du Mob.)

Digitized by Google

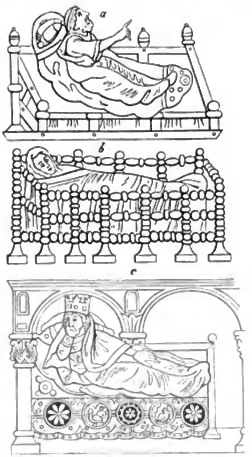

Abb. 24. Betten nach frühmittelalterlichem Manuskript.
(Aus Weiss, Kostümkunde.)

diese Zeit häufig grössere Höhe als der Fussteil; wie uns dann meist bei diesen Darstellungen auffällt, dass die Schlafenden mit sehr hoch liegendem Oberkörper fast sitzend dargestellt sind: die Matratze, die das ganze Lager bedeckt, zeigt sich unter dem Oberkörper stark in die Höhe gezogen (durch untergelegte Kissen?); auf ihr ruht der Kopf auf einem kleinen Kopfkissen (Ohrkissen, niederdeutsch Orcussijn, französisch oreiller). Die Bezüge sind (nach den Dichtern) meist von Seidenstoff. Ueber die Matratze oder die darüber gebreitete Kolter wurde ein weisses leinenes Betttuch (lilachen) gebreitet, eine pelzgefütterte Decke (deckelachen) dient zum Zudecken. Sonderbar erscheint uns, dass neben dem Stoffluxus an den Ueberzügen und Decken die Füllung des Bettkastens (beim eigentlichen Bett) mit Stroh geschah. In der Eneït wird das Bett beschrieben, das Dido dem Aeneas bereiten lässt; neben der Schilderung kostbarer Ueberzüge heisst es (p. 49, 18) „Ein Kulter von Zendâle Lach underm Bette ûf dem strô."

Wie einfach das Bett eines armen Mannes dagegen aussah, lehrt eine Miniatur aus einem Evangelien-Manuskript (N. 13) des 13. Jahrhunderts in Aschaffenburg. Der geheilte Lahme, dem Christus gesagt hat, „nimm dein Bett auf und wandele", trägt auf der Schulter eine Bettstelle, die fast genau den heutigen Kinderbetten gleicht: viereckige Ständer, durch Zargen verbunden, die zwischen sich ein Gitterwerk von schlicht durchkreuzten Stäben haben. Das Bettgestell ist rot mit weissen Streifen gemalt; im Innern liegt eine blaue Kolter, unter welcher man oben und unten das Stroh der Unterlage hervorstehen sieht.

Das Bett mit schützenden Vorhängen zu umgeben, es gleichsam unter ein Zelt zu stellen, mochte sich bei den mangelhaften Fensterverschlüssen und unzureichenden Heizvorrichtungen schon früh als Bedürfnis herausgestellt haben — wenn wir die eigentlichen Himmelbetten auch erst zu Ausgang des Mittelalters finden. Aber die meisten Darstellungen zeigen

Abb. 25. Bettstelle aus einem Evangelium-Manuskript der Bibliothek zu Aschaffenburg.

Digitized by Google

derartige Vorhänge zurückgeschlagen oder aufgenommen; wenn wir die damit in Verbindung gezeichneten Bogen- und Säulenarchitekturen auch nicht als unmittelbar zum Bett gehörig betrachten dürfen. Sehr deutlich ist dies bei dem unter Fig. 23 vorgeführten Bett; aus dem 12. Jahrhundert zeigt uns ein abendländisches Emailbild vom Traum des Konstantin (an dem Reliquiar von Stabloo) das Bett des Kaisers unter einer Baldachin-Architektur, den Vorhang um eine Säule herumgeknotet. — Der Aufwand, der sich mit dem 13. Jahrhundert zusehends steigerte, scheint sich besonders an diesen Vorhängen wie auch an den über die Decken gebreiteten Tüchern bethätigt zu haben. Als die Nibelungen in ihren Schlafsaal an Etzels Hofe traten

Abb. 26. Bett des Kaisers Konstantin. (Emailbild von dem Reliquiar von Stabloo.)

Da vunden si gerihtet vil manigin bette breit
(in riet diu Küniginne diu allergrözisten leit)
Vil manigen Kulter spöhe von Arraz man da sach
von vil lichten pfellen (Seide) und manigen bette dach
von arabischen siden, so si beste kunden sîn
Ouch lag in uf den enden von Golde herrlicher schîn. —

Dass auch die Tische schon in früherer Zeit an dem Luxus in Material und Arbeit Anteil hatten, den wir bei den übrigen Möbeln finden, geht unter anderen aus den Beschreibungen Einhards im Leben Karls des Grossen hervor. Die Prachttische, auf deren Platten die Pläne von Konstantinopel und Rom eingraviert waren, andere, welche eine Darstellung des Weltsystems trugen, waren von Silber und Gold angefertigt. Die Kostbarkeit des Materials veranlasste Kaiser Lothar 842, einen dieser Tische zerschneiden und unter die Seinigen verteilen zu lassen. Auch später noch werden viereckige und runde Tische aus edlen Materialien gefertigt. Die Speisetische dagegen, welche in den Sälen der Schlösser benutzt wurden, pflegten, wie aus vielen Belag-Stellen hervorgeht, erst zum Mahle hereingetragen und auf Böcken aufgestellt zu werden, die entweder aus schrägen oder gekreuzten Stäben (Schragen) oder aus vierbeinigen Rahmen bestanden. Nach dem Mahle wurden sie wieder hinausgetragen; vielleicht hat sich in dem Ausdruck „die Tafel aufheben" eine Erinnerung an diesen Gebrauch erhalten. Die Darstellung von Gastmählern (Jünger zu Emmaus, Abendmahl und ähnl.) zeigt den Tisch meist mit einem lang herabhängenden Tafeltuch bedeckt, welches von dem Gerüst des Tisches wenig sehen lässt und die Darstellung der Dichter, dass die Böcke und Platten aus Elfenbein und anderen kostbaren Stoffen bestanden hätten, in das Bereich dichterischer Ausschmückung verweist. Ueber das weisse Tafeltuch wurde dann in der Breite der Tischplatte ein zweites gemustertes Tuch, nach Art unserer Tischläufer gebreitet. Eine andere Anordnung, wobei der ovale Tisch einen erhöhten Rand und eine durch Ringe an eine umlaufende Stange befestigte faltige Draperie hat, zeigt eine Abbildung im hortus deliciarum. (Abb. 27.)

Eine sehr mannigfaltige Behandlung erfuhren die Schreib- und Lesepulte; namentlich für erstere scheint sich schon sehr früh eine eigene und praktische Form herausgebildet zu haben, für welche uns die Darstellung schreibender Evangelisten eine Fülle von Material bietet. Wir unter-

Digitized by Google

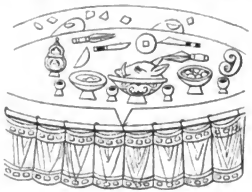

Abb. 27. Speisetisch nach dem Hortus deliciarum.
(Aus Weiss, Kostümkunde.)

scheiden hauptsächlich zwei Typen: beiden ist das schräge Pult zum Auflegen des Pergamentes oder Buches gemeinsam, an der Vorderkante mit einer Leiste versehen, während rechts an der oberen Ecke das Tintenfass, aus einem Kuhhorn bestehend, durch ein rundes Loch in der Platte gesteckt ist. Als Untersatz dient entweder ein einzelner Ständer oder ein kleiner Kasten. Ersterer ist oft in reichen Profilen gedrechselt und ruht unten in einem mit Löwenklauen endigenden Dreifuss; die Formbehandlung lässt nicht selten auf Metall schliessen; auch schraubenförmig gedreht kommt der Ständer vor. Auch wo ein Kasten zum Untersatz dient, findet man denselben wohl mit gedrechselten Ecksäulchen verziert. Meist steht der Kasten auf vier, durch Aussägen der Brettwände erhaltenen Füssen; die Wände haben manchmal masswerkartige Durchbrechungen, fast immer aber in der Vorderseite ein kleines Thürchen. Konsolartige Stützen, welche die Schreibplatte aufnehmen, gehen von der Rückseite aus. Die Manuskripte 13 und 20 in der Aschaffenburger Bibliothek (ca. 1200) geben uns mehrfache lehrreiche Beispiele.

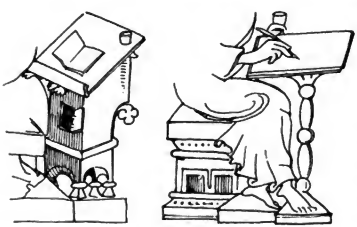

Abb. 28. Schreibpulte aus einem Evangelium-Manuskript der Bibliothek zu Aschaffenburg.

Nachdem versucht worden ist, die Formenentwickelung der einzelnen Möbel zu verfolgen, mag noch ein Blick auf die Gesamt-Ausstattung der Räume geworfen werden, für welche sie bestimmt waren. Auch hierbei werden die Schilderungen der Dichter den meisten Anhalt liefern müssen. Der Hauptraum war der Saal, in dem sich der Verkehr, sobald er aus dem engeren Familienkreis hervortrat, abzuspielen hatte. Er ist der Hauptraum im „Palas", dem Wohnhause der Burg oder des Fürstenschlosses und hat meist sehr ansehnliche Abmessungen. Die Decke pflegt von Holzbalken gebildet zu sein, die auf starken Unterzügen liegen; diese haben ihr Auflager auf schweren Steinkonsolen, die aus der Wand hervorragen. Ist die Spannweite ungewöhnlich gross, so finden die Balken wohl in der Mitte noch ihre Stütze an einer Reihe von Pfosten, die mit starken Kopfbändern zur Decke überleiten. Wo die Saaldecke gewölbt ist, wie in den Sälen der Niederburg zu Rüdesheim, haben wohl fortifikatorische Rücksichten gewaltet. Diese letzteren machen sich auch in der Anlage der Fenster geltend: auf der Angriffsseite pflegen dieselben klein und hochgelegen zu sein, so dass Stufen zu ihnen emporführen. Nach geschützten Seiten hin, etwa nach dem sturmsicheren Bergabhang oder dem Burghof dagegen finden sich grosse Lichtöffnungen, oft in Gruppen angeordnet, wie die prächtigen Fensterreihen in Gelnhausen

Digitized by Google

und Eger. Vom 12. Jahrhundert an liegen die Fenster in tiefen Mauernischen, durch die Stärke der Mauern bedingt: dies macht uns Ausdrücke, wie „im Fenster stehen, aus dem Fenster gehen", verständlich. Die Fenster sind durch Holzläden mit starkem Eisenbeschlag verschlossen; um den Raum nicht völlig zu verdunkeln, sind in den Läden kleine Lichtfenster angebracht, mit dünngeschabtem Horn, geöltem Pergament (in Thüringen mit Mariengias) ausgesetzt. Glasfenster kommen in Profanbauten erst zu Ende des 12. Jahrhunderts vor. Auf den Fussboden pflegt viel Schmuck verwendet zu werden. Stein- und Marmorfliesen, verschiedenfarbig gemustert, waren keine Seltenheit; noch häufiger waren Thonplatten mit eingeprägter Musterung, oder auch mit verschiedenfarbigen Glasuren überzogen, die zu schönen Mosaikmustern zusammengesetzt waren.

Dass diese grossen, halbdunkeln, mit Steinen gepflasterten Hallen einen nach unseren Begriffen behaglichen Aufenthalt, namentlich im Winter, geboten hätten, ist kaum anzunehmen, zumal die Heizung meist auf Kamine beschränkt war, die, selbst wenn mehrere in einer grossen Halle angeordnet waren, keine erträgliche Temperatur erzeugen konnten. Schöne Beispiele solcher Kamine, die uns einen Begriff von ihrer Grösse und Ausstattung geben, sind noch in der Kaiserpfalz zu Gelnhausen und dem fast gleichzeitig erbauten Schloss zu Münzenberg erhalten: ihr mächtiger Mantel ruhte auf stark vor-

IMP. C. MANTINET.

Abb. 29. Idealbild eines romanischen Schlafzimmers.
(Aus Viollet-le-Duc, Dict. du mob.)

springenden Konsolsteinen, die durch Wandsäulen gestützt wurden. In Gelnhausen schliessen sich rechts und links Wandbekleidungen von reliefierten Steinplatten an, deren Ornament Stoffmuster oder Teppiche nachzuahmen scheint, so dass man in ihnen die Rückwände monumentaler Herrensitze vermuten möchte.

Dass die Wände des Saales durch die Kunst des Malers geschmückt wurden, beweisen ausser dichterischen Ueberlieferungen einzelne Reste, die allerdings meist aus späterer Zeit stammen. Meist beschränkte sich diese Malerei auf Ornamente — stilisierte Blumen —, die man

Digitized by Google

im oberen Teil der Wände anbrachte, wo sie Zerstörungen nicht ausgesetzt waren. Der untere Teil wurde bei festlichen Gelegenheiten mit gewirkten oder gestickten Teppichen behängt, die aber bei ihrer Kostbarkeit wohl nur Festdekoration blieben und bald wieder abgenommen wurden, um in Truhen verwahrt zu werden. Sie hiessen Umbehenge, Ruclachen, Sperlachen, Stuollaken und wurden mit Ringen an eigene Stellagen, Recke (ricken), aufgehängt, die manchmal von der Wand abgerückt waren, so dass der Raum hinter ihnen als Versteck dienen konnte. Wenn

Abb. 30. Frühgotisches Bett nach Herrad von Landsberg.
(Aus Weiss, Kostümkunde.)

die Dichter uns auch bei ihnen von Seide und Goldfäden zu erzählen wissen, so darf man aus den spärlichen vorhandenen Resten dieser ältesten deutschen Gobelins doch wohl nur auf Wolle als das gebräuchliche Material schliessen. Ihre Darstellungen waren meist den Ritterromanen der Zeit entnommen oder stellten berühmte Schlachten dar; kirchliche Gegenstände waren auf die in Kirchen und Klöstern benutzten Rücklaken beschränkt. Auch die Thüren wurden mit derartigen Vorhängen geschmückt, ebenso wie der Fussboden mit gewirkten Teppichen belegt ward. Beliebt waren für die Musterung derselben Darstellungen von wilden Tieren. Eine sonderbare Zuthat zu diesen Teppichen war die bei festlichen Anlässen ganz allgemeine Bestreuung mit Blumen. Rosen, Lilien, zerschnittene Binsen, Akelei wurden dick auf den Boden gestreut; auch die Wände wurden mit Blumen besteckt. Wenn dies auch dem allgemeinen Bedürfnis nach starken Wohlgerüchen entsprach, so kann man sich doch nur schwer eine Vorstellung machen, wie ein solcher Fussbodenschmuck wirkte, wenn er durch eine zahlreiche Festversammlung zertreten war. Eine reiche und farbige Dekoration des Saales bildeten endlich die Schilde des Hausherrn und der Gäste, die an den Wänden aufgehängt wurden.

Wesentlich heimlicher und behaglicher als der grosse Festsaal mögen die Privatzimmer des Burg- oder Schlossherrn gewesen sein, die entweder ebenfalls im Palas oder auch wohl im Hauptturm untergebracht waren, wenn derselbe, was häufig der Fall war, durch seine Grösse hinreichenden Raum bot. Waren sie heizbar, so hiessen sie Kemenâte (caminate) oder phieselgadem. Sie dienten nicht ausschliesslich als Schlafgemächer. Die Dichter nennen sie „heimliche", in welche sich der Herr mit seinem Schreiber zurückzieht, und ähnlich. Meist aber stand wohl das zweischläfige Ehebett in der Kemenate, und sie diente auch bei Tage als Aufenthaltsort für die Schlossherrin, die daselbst mit ihren Jungfrauen auch die vorkommenden Schneidereien ausführte. Die Thür wurde verschlossen gehalten; wer eintreten wollte, musste den „Klopfring rühren"; nur die Katze hatte, wie noch heute auf dem Lande, freien Eintritt durch das unten eingeschnittene „Katzenvensterlin". Das Bett hatte die oben beschriebene Einrichtung und verbarg sich meist unter einem Vorhang (französisch cortine). Zum Besteigen des Lagers war wohl die Längswand der Bettstelle in der Mitte von einer Oeffnung durchbrochen, vor welcher eine Fussbank stand. Auf Miniaturen des späteren Mittelalters (Aschaffenburger Mspt. 15) sehen wir statt dieser Fussbänke flache Koffer mit Eisenbeschlag. Auch ein Teppich von reicher Wolle oder ein Fell wurde vor das Bett

Digitized by Google

gelegt, damit man nicht genötigt war, den Steinfussboden mit blossen Füssen zu betreten. Niemals fehlte im Schlafzimmer die Hängelampe, die ihren Platz häufig unmittelbar über dem Bett, innerhalb des Vorhanges, erhielt; die Dämonen- und Gespensterfurcht des Mittelalters machte es auch dem beherzten Mann unheimlich, im Finstern zu schlafen. So wünschte er auch den Heiland oder seinen Namenspatron, unter dessen Schutz er einschlief, im Bilde in seiner Nähe zu haben.

Im übrigen war auch im Schlafzimmer kein zahlreiches Mobiliar: Truhen zum Aufbewahren der Kleider — in der Frühzeit schmucklose Holzkisten, überall mit eisernen Bändern und Scharnieren beschlagen —, fanden hier ihren Platz und dienten als Sitz beim Ablegen der Kleider, wenn nicht hierfür eine besondere Bank vorhanden war. Die Kleider wurden für die Nacht auf eine Stellage, ein ric, gehängt (ein Wort, das sich noch im heutigen „Turnreck" erhalten hat). Von Waschtischen findet man nirgends Erwähnung; eine notdürftige Reinigung der Hände fand beim Aufstehen durch Uebergiessen aus einer Kanne über einem Becken statt; im übrigen diente das im Mittelalter sehr kultivierte Bad zur gründlichen Reinigung. Zur Heizung der Kemenate war neben dem bevorzugten Kamin auch der Kachelofen in Gebrauch; wenigstens sollen die Museen zu Darmstadt und Speier Ofenkacheln aus dem 13. Jahrhundert enthalten. Die ältesten Kacheln bezwecken durch ihre dem Innern eines Topfes ähnliche Form, dem Ofen eine möglichst grosse Berührungsfläche mit der Luft zu geben; die kunstvoll verzierten Kacheln kommen nicht vor dem 15. Jahrhundert auf.

Ausser den Privatzimmern der Herrschaft sind noch andere Kemenaten für die Jungfrauen bestimmt, welche der Schlossherrin aufwarten. Arbeitssäle (Wercgâdem) für die Mägde, welche im Hause Webereien und sonstige handwerkliche Arbeiten ausführten, werden erwähnt und dienten dem weiblichen Gesinde auch als Schlafraum. Gastzimmer durften nicht fehlen, da die Aufnahme vorsprechender (auch unbekannter) Fremden zur höfischen Sitte gehörte. Bei besonderem Andrang wurden die Gäste auch wohl im grossen Saale untergebracht.

Digitized by Google

II. Späteres Mittelalter von 1250—1550.

Die immerhin spärlichen und lückenhaften Nachrichten über die Form der Möbel und ihre Verwendung zur Hausausstattung im frühen Mittelalter fanden wir in den Berichten über das Leben des deutschen Hochadels; auch die wenigen Originale, die zur Bestätigung dieser bildlichen und litterarischen Schilderungen herangezogen werden konnten, entstammten fast ausschliesslich diesem Kreise.

Hierin tritt mit dem späteren Mittelalter ein auffallender Wechsel ein, der mit der veränderten gesellschaftlichen Stellung des Adels und dem Erstarken des Bürgerstandes zusammenfällt. Die unaufhörlichen Kämpfe um den deutschen Königsthron, die das 13. und der Anfang des 14. Jahrhunderts gebracht, hatten eine ausserordentliche Zunahme des niederen Adels im Gefolge, der, durch keinen nennenswerten Territorialbesitz gestützt, der Verarmung anheimfallen musste. Es ist die Zeit, in der wir allerorts in Deutschland die dürftigen „Ritterburgen" entstehen sehen, rohe Bedürfnisbauten, in denen sich allmählich auf engstem Raume die anwachsenden Familien der Erbberechtigten, die „Ganerben", zusammendrängten — ein Notstand, dem wir vielleicht in den engbevölkerten Arbeiterquartieren unserer Städte ähnliches an die Seite zu setzen haben. Dass bei dem geringen Erträgnis der Landwirtschaft und den Anforderungen, die immerhin ein standesgemässes Auftreten machte, keine Mittel für eine wohnliche oder gar kunstvolle

Abb. 31. Speisezimmer nach Dierck Bouts.
(Darstellung des Passah.)

Digitized by Google

Ausstattung dieser Adelsburgen übrig blieb — selbst wenn die Beute des „Stegreifs" den Finanzen aufhalf — liegt auf der Hand. Einige Inventare aus der Zeit des späteren Mittelalters zeigen, dass sich das Mobiliar solcher Bergschlösser oft auf das knappste Bedürfnis beschränkte. So gab es auf der Burg Badenweiler [1]) 1424 sechzehn Räumlichkeiten: die Herrenkammer mit einem Stüblein daneben, die Kapelle, Ritterkammer, Ritterstube, Küche und Backhaus; ferner Kammern für den Schreiber, Schaffner, Keller und Kellerin. In jeder Stube ausser in der Ritterstube und in der Speisekammer stehen Betten; dieselben sind mit Strohsäcken, Federkissen und Decken ausgestattet. Weisszeug wird in Kisten und Laden aufbewahrt. Bedeutend ist die Menge des Küchengerätes und der vorhandenen Waffen. Im Inventar des Schlosses Pocksberg fand sich im Wohnzimmer des Burgherrn folgender Inhalt: „Item in Thomae von Rosenberg gemach: In sein Stuben 1 tisch mit schubladen, darayn allerlay brief. In sein kamer 1 spanbett, darayn 1 federbett, 1 bolster und 1 degk. In ein annder kamer 1 spanbett, 1 bolster, 1 deckbett. Mer 1 spanbett, 1 federbett, 1 deckbett, 1 spanbett, 1 federbett, 1 bolster, 1 kusse, 2 gross truhen, 3 klaine truchlen." Als die Deutschordensburg Prozelten am Main [2]) 1483 tauschweise an den Erzbischof von Mainz gegeben wurde, fand sich laut dem erhaltenen Inventar daselbst ausser zahlreichem Zinn- und anderem Geschirr „in den andern Chamern und sunst allenthalben: Item neun und zweintzig bette, gross und klein, böss und gut, Item ein und zweinzig Pfulben gross und klein, item drey und drissig deck, böss und gut u. s. w., item vier banckpfulben, item zwey banckstulach, item ein klein tischlein" — kein sonstiges Möbelstück!

Abb. 32.
Wohnzimmer mit Kamin und Bank nach dem Meister von Flémalle.

Eine höchst anschauliche Schilderung von der Ungemütlichkeit des Wohnens auf solchem Bergnest liefert Ulrich von Hutten

[1]) A. Schultz, Deutsches Leben im 14. u. 15. Jahrh. S. 12.
[2]) Ebhardt, Deutsche Burgen. S. 122.

Digitized by Google

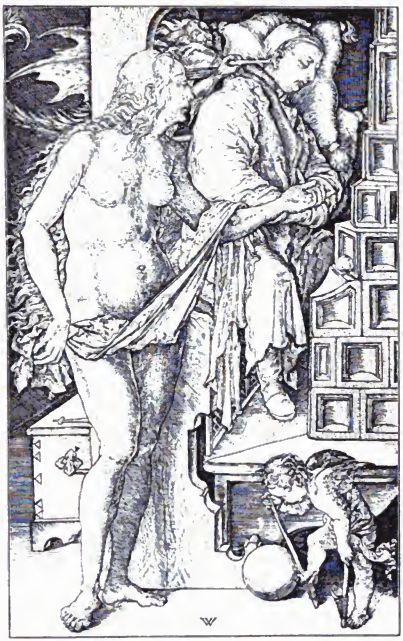

Abb. 33. Ofen mit Ofenbank nach Wenzel v. Olmütz „Müssiggang". Kopie nach Dürer. (Aus Schultz, Deutsches Leben u. s. w.)

in seinem bekannten Brief an Pirkheimer über das Leben auf seiner Stammburg Steckelberg im Rhöngebirge, davon der Schluss lautet: Ob die Burg auf einem Berg oder in einer Ebene liegt, immer ist sie nicht zur Behaglichkeit, sondern zur Befestigung erbaut, innen eng, mit Vieh- und Pferdeställen zusammengedrängt, da sind nahebei dunkle Kammern mit Kanonen, mit Pech und Schwefel, und was sonst zur Kriegsrüstung gehört, vollgefüllt. Ueberall riecht man den Gestank des Schiesspulvers, dann die Hunde und ihren Unrat — auch ein schöner Duft, wie ich meine u. s. w.

Dass es den Adligen keinen grossen Entschluss kosten konnte, diese Wohn- und Wehrbauten — zumal dieselben gegen das neue Pulvergeschütz keine Sicherheit mehr boten, zu verlassen und — soweit es ihre Mittel ihnen noch erlaubten — bequemere, dem neueren Bedürfnis mehr entsprechende palastartige Häuser im Thal und in den Städten zu erbauen, wird man gern glauben. Und so wird man, um die Wohnweise und das Mobiliar des ausgehenden Mittelalters zu verfolgen, die Aufmerksamkeit auf das Stadthaus zu richten haben, welches etwa von 1300 an eine typische, allerdings den Gegenden nach verschiedene Gestalt annimmt und uns seine Ausstattung noch in manchem kunstvollen Original überliefert hat.

Die Einteilung der Wohnung wurde dem Bedürfnis der einzelnen Familien entsprechend kleiner, intimer. An die Stelle des grossen Saales, in dem sich der Hauptteil des Tagesiebens abspielte, tritt eine Anzahl kleinerer Gemächer. In der Ausstattung derselben zeigt sich, wenn auch noch kein eigentliches Luxusbedürfnis, so doch ein Streben nach Bequemlichkeit und Behagen. Allerdings entwickelt sich auch ersteres schon mit der Steigerung bürgerlicher Wohlhabenheit.

Digitized by Google

Italien und Frankreich, auch die Niederlande gehen darin voran; Deutschland und England empfangen die Anregung zu luxuriöserem Leben von diesen Ländern, ohne sie doch zu erreichen. Hier ist immer noch die Mobiliarausstattung auf eine bescheidenere Anzahl von Stücken beschränkt. Dafür aber wird die architektonische Gestaltung des Raumes mehr im modernen Sinne wohnlich. Im Hauptraum des Hauses, auch wohl in den Kammern, gehört eine vollständige Holzbekleidung der Wände nicht zu den Seltenheiten; besonders in dem holzreichen Süden, in Tirol und der Schweiz ist dieselbe allgemein. Die Decke ist ebenfalls von Holz, gerade oder nach einem flachen Bogen gewölbt. Schönprofilierte Tragbalken, auf kunstvollen Wandkonsolen ruhend, teilen die Decke in Felder; über ihnen strecken sich die Fussbodenbalken eng aneinander liegend, die Zwischenräume getäfelt, auch wohl verputzt und gemalt; bei dürftigeren Einrichtungen bleibt wohl das Astgeflecht des „Klaibers" zwischen ihnen sichtbar. Die Fenster sind mit Glas verschlossen, das in kleinen Rauten, häufig aus „Butzen" geschnitten, in Bleifassung hübsche Muster darstellt; Wappenscheiben, vom Glasmaler bunt gemalt, sind wohl hier und da eingefügt, für deren Entwürfe bekannte Künstler thätig sind. Im Innern sind die Fenster durch Holzladen verschliessbar, die der Höhe und Breite nach in viele Einzelflügel geteilt, in reichem, verzinnten Eisenbeschlag eine gefällige Verzierung erhalten. Nicht selten begegnet uns am untern Teil der Wand in organischem Zusammenbau mit der Täfelung eine umlaufende Wandbank, mit fester Vorderwand, welche darauf hindeutet, dass wir es mit einer Sitztruhe zu thun haben. Für die abendliche Beleuchtung des Zimmers sorgt häufig eine in der Mitte der Decke aufgehängte Lichterkrone von einfachsten bis zu den reichsten Formen, die durch eine über eine Rolle laufende, an der Wand befestigte Schnur hoch und nieder gezogen werden kann.

Die Heizung des Zimmers übernimmt noch immer der Kamin oder der Kachelofen; ersterer erfährt in reicheren Häusern eine ornamentale Ausbildung seines Steinmantels. Der Ofen, vorläufig in der vorher beschriebenen, einfachen Form, erst später mit reicher geschmückten, auch wohl figurierten Kacheln, begegnet uns

Abb. 34. Gotisches Zimmer mit Stollenschrank und dreibeinigem Stuhl nach Israhel von Meckenem.
(Aus Schultz, Deutsches Leben u. s. w.)

Digitized by Google

ebenfalls nicht selten. Das Germanische Museum hat mehrere Beispiele aus dem späteren Mittelalter aufzuweisen; einer der schönsten Oefen steht auf der Feste Hohen-Salzburg. Er ruht auf fünf stehenden Löwen, die Kachein des Unterteiles sind mit reliefierten gotischen Blumen in reichster Abwechselung geschmückt, auf den Ecken stehen Figuren unter gotischen Baldachinen. Noch reicher entwickelt sich der Oberteil, auf dessen Kacheln man Darstellungen aus der heiligen Geschichte sieht, und der mit reichsten Endigungen in Wimpergen und Fialen geschmückt ist. Seine Entstehungszeit ist 1504.

Auf den gleichzeitigen Darstellungen von Innenräumen findet man nicht selten den Ofen mit einer Bank umbaut, die, fast wie ein gotisches Chorgestühl, so hoch angebracht ist, dass der darauf sitzende sich der vom Oberteil des Ofens besonders ausströmenden Wärme bequem erfreuen kann.

Die Zahl der eigentlichen Möbelstücke im Zimmer der Spätgotik ist, wie gesagt, immer noch mässig. In dem Speisezimmer, welches wohl zugleich als allgemeines Wohnzimmer dient, steht der Esstisch in der Mitte des Zimmers, um ihn sitzen auf Bänken mit oder ohne Rücklehnen oder auf Stühlen die Tischgenossen. Ein neues Möbel in reicheren Häusern ist der Schautisch oder die Kredenz, ein stufenförmiges Gestell, auf welchem der Hausrat an Zinn- oder Silbergefässen zur Schau gestellt wird. Ein weiteres Kastenmöbel, welches das frühe Mittelalter nicht kannte, ist ein hochbeiniges Schränkchen, dessen obere Platte etwa bis zur Brusthöhe reicht: eigentlich eine auf hohen Beinen stehende Truhe oder Lade, welche in der Vorderwand Thüren hat. Auch niedrige Sitztruhen kommen vor. Ferner gehört zur Ausstattung eines Speisezimmers eine Gelegenheit zum Händewaschen: die frühere Sitte, dass während des Mahles Diener mit Giesskannen und Becken herumgingen, um die Hände zu reinigen, die bei dem Mangel an Gabeln dieser Reinigung zwischen den Gängen sehr bedürftig waren, hat aufgehört. Der Waschbrunnen ist entweder, wie die Piscina in der Kirche, eine kleine, oft architektonisch verzierte Wandnische mit Ausguss, in welcher ein Metallgefäss mit Wasser aufgehängt ist, oder ein hoher schlankgebauter Waschkasten mit Becken und Wasserblase aus Metall;

Abb. 35. Tafel und Kredenz nach einem Stich von Grüninger, 1498. (Aus Schultz, Deutsches Leben u. s. w.)

Digitized by Google

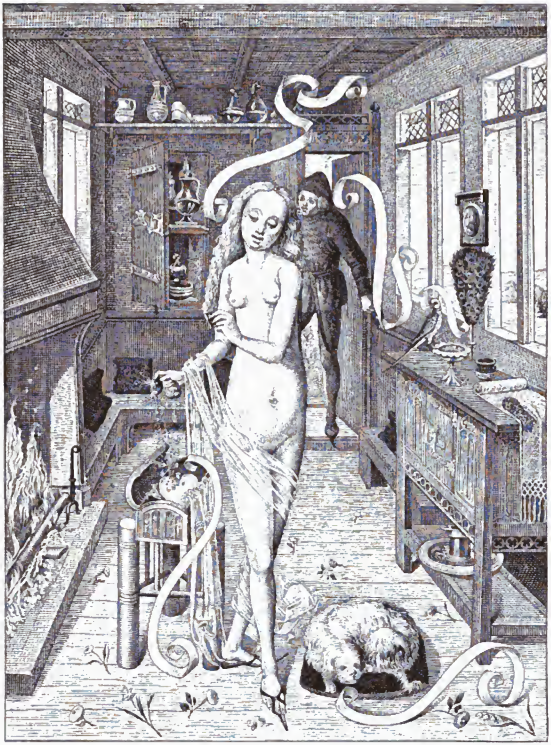

Abb. 36. Gotische Zimmereinrichtung.
(„Liebeszauber" aus: „Kulturhistorischer Bilderatlas".)

neben demselben trägt ein aus der Wand hervorragender Arm von Eisen oder Holz das Handtuch.

Was wir sonst noch an Möbeln im Zimmer sehen, sind Stühle und Schemel, häufig dreibeinig, was den Schreiner nicht gehindert hat, bei den Stühlen eine bequeme Rücklehne an einem hochgeführten Beinstollen anzubringen. Zum bequemeren Sitze kommt aber weiter das

Abb. 37. Schlafzimmer nach Israhel von Meckenem. (Aus Schultz, Deutsches Leben u. s. w.)

uns aus dem frühen Mittelalter bekannte „Spannbett". Dies Sofa war mit Kissen und Decken belegt, was 1455 als „Lotterbett" bezeichnet wird, oder was Michael Behaim 1504 in sein Ausgabenbuch als „faulpetle" einträgt. Auch Bänke mit festen Rücklehnen, mit Matratzen und Kissen belegt, dienen zum Ausruhen in liegender Stellung. Ein beliebter Platz für eine Bank ist vor dem Kamin; diese hat wohl eine drehbare Rücklehne, die es ermöglicht, entweder mit dem Rücken oder dem Gesicht dem Feuer zugekehrt zu sitzen.

Die Betten, welche jetzt eine festere Verbindung mit dem Betthimmel in mannigfacher Form und im Ganzen ein gewisses monumentales Ansehen bekommen, bleiben auf die Schlafkemenate beschränkt; da sie höher als früher aufgebaut werden, gewinnt auch der zum Ersteigen nötige Tritt, manchmal eine flache Truhe, grössere Bedeutung; am Fussende sehen wir nicht selten eine Sitztruhe stehen, auf welcher der Bewohner beim Ablegen der Kleider sitzt.

Von sonstigen Ausstattungsstücken sind noch offene Wandregale, Bortbretter, zu nennen, auf welche kleineres Hausgerät aus der Hand gestellt wird; ferner Spiegel, die fast immer rund, und, was uns seltsam vorkommt, konvex erscheinen, so dass sie ein verkleinertes Bild des Zimmers wiedergeben. Auch Bilder in Holzrahmen fangen an, als Wandschmuck aufzutreten. Dann begegnet uns wohl auch ein „Vogelhaus" und eine Uhr, meist noch Sanduhren, aber auch schon mechanische Werke, die der Schmied anfertigt.

Sehr vollständig finden wir in einem Spruch „von allem hausrot" des Nürnberger Barbiers Hans Folz das Inventar einer Bürgerstube aufgezählt:[1])

„Vorerst zirt man die Stuben gern,
Peyd zu der noturfft und zu ern. Das
in man nit geroten kan: Stul, penk und
sidel muss man han. Dischtuch, zwehel
und facilet (Handtuch und Servietten),
Gissfass, handpeck (Handbecken) und
kandelpret, Flaschen, kandeln zu pir und
wein, Kopff, krauss und glass zu schenken
ein, Stutz, pirglas, ein becher darbey,
Welchs man bedarf, dass ess so sey,
Kuelkandel, mischkandel, gispeck, Schlusselring, waschpurscht (Waschbürste), glasdeck, Löffel, salzfass, ein fliegenwedel,
Prieff an die wand und ein losszettel
(Steuerquittung), Leuchter, lichtscher, und
ein lichtigel (Löschhütchen), Ein reisendt

[1]) A. Schultz, a. a. O. 104.

Digitized by Google

or (Sanduhr) und ein spiegel. Spilpret, würffel und ein karten, Wer kan als nutzer arbeit warten. Drechter, engster gutrolff (Gläserformen) die man Für den gehen drunk muss han, Vogelhauss, vogelhacken an der want, dis sint der stuben dinck benannt" —

Die Aenderungen, die sich vom 14. Jahrhundert an in den Einzelformen des deutschen Mobiliars bemerkiich machen, wurzeln im wesentlichen in den veränderten Verhältnissen des Handwerks. Die Werkleute der vorhergehenden Jahrhunderte waren vielfach Klosterleute gewesen, jetzt sind es bürgerliche Handwerker, die für die Bedürfnisse des Hauses an Möbeln und Geräten sorgen. Seitdem die Städte immer mehr an Bedeutung zunehmen, immer mehr die Mittelpunkte des Lebens und Verkehrs auch für Fürsten und Adelsfamilien werden, wetteifern die letzteren mit den schnell zu Reichtum und Macht gelangenden Grosskaufleuten an Luxus der Lebensführung und Wohnweise. Aus diesem Wetteifer erklärt sich im wesentlichen ein schnellerer Wechsel des Geschmacks. Die Mode beginnt an die Stelle des Stils zu treten. Andrerseits aber stellt dieser Wetteifer des Luxus den Handwerkern immer neue und schwierigere Aufgaben, an denen nicht nur ihre Geschicklichkeit, sondern auch ihr Standesbewusstsein erstarkt. Sie schliessen sich zu Zünften zusammen, die freilich nicht ohne heisse Kämpfe mit den Patrizier-

Abb. 38. Gotisches Chorgestühl aus Kempen.
(Nach Pabst, Kirchenmöbel.)

Digitized by Google

Geschlechtern sich einen Anteil an der Stadtverwaltung erzwingen. Indem sie an dem Grundsatz festhalten, in die Zunft nur solche aufzunehmen, die ihr Handwerk hinreichend verstehen, um es andern lehren zu können, entwickeln sie eine Werkstatt-Tradition, die dem einzelnen, oft unter der Hülle geheimnisvoller Gebräuche, die Erfahrungen vergangener Arbeiter-Generationen überliefert.

In der Schreinerkunst finden wir jetzt bei gesteigertem Bedarf an bürgerlichen Möbeln eine in mancher Beziehung ver-

Abb. 39. Durchbrochenes gotisches Ornament aus der Marienkirche zu Lübeck. (Nach einer Photographie von Nöhring.)

Abb. 40. Gotisches Pergamentrollen-Ornament. (Nach: Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.)

änderte Arbeitsweise gegenüber der romanischen und frühgotischen Periode. Die enormen Holzstärken von früher verschwinden. Seitdem 1320, wie man annimmt zu Augsburg, die Sägemühlen erfunden waren, lernt man dünnere Bretter verwenden und damit die Möbel von dem schweren Charakter befreien, den früher die Benutzung von gespaltenem Holze zur Folge gehabt hatte. Zwei Ziermotive der früheren Zeit kommen fast ganz ausser Gebrauch: die Arbeit der Drehbank und die Inkrustation der glatten Oberfläche mit Elfenbein, Perlmutter und Metall. An

Digitized by Google

ihre Stelle tritt die Freude an Schnitzwerk: der Bildschnitzer arbeitet jetzt mit dem Schreiner Hand in Hand, oder er muss es sich auch wohl, obgleich nicht ohne lauten Protest, gefallen lassen, dass der Schreiner selbst das Schnitzmesser führen lernt und in sein Zunftgebiet einbricht.

Was die Konstruktionsweise des Schreiners betrifft, so behält dieselbe immer noch, mit der heutigen verglichen, genug von der Art des Zimmermanns: die Verbindung der Teile geschieht durch Zapfen, die mit Holznägeln genagelt werden; der Spunt zur Aufnahme von nebeneinandergestellten Brettern spielt eine wichtige Rolle. Die feste Verbindung der Teile wird hauptsächlich durch Nageln und Keilen erreicht. Der Leim findet nur bei der Zusammenfügung einzelner Bretter zu Tafeln seine Anwendung. Aber es tritt ein neues Element hinzu in der allgemeineren Verwendung der Rahmenkonstruktion. Wo die Frühzeit eine Schrankthüre, die Vorderwand einer Truhe, aus glatten Brettern gemacht hatte, die stumpf aneinandergeleimt waren, baut der gotische Schreiner einen Rahmen aus ineinandergezapften Rahmstücken zusammen, die er innen mit einer Nut versehen hat, in welche er die Füllungstafel einlegt. So wirkt er vorsorglich der Schädigung entgegen, welche das unvermeidliche „Schwinden" des Holzes seiner fertigen Arbeit bereiten könnte.

Die Neigung, sich in den Formenmotiven des Möbels der Baukunst anzulehnen, die uns schon bei den Möbeln der Frühzeit mehrfach begegnet war, nimmt in bedeutendem Masse zu — wenn auch nicht in dem ausschliesslichen Sinne, wie namentlich die englischen Wiedererwecker des gotischen Mobiliars im 19. Jahrhundert wähnten, die uns als Bücherschränke und Buffets kleine Kathedralfassaden in Holz zu bieten pflegten. Es ist wohl anzunehmen, dass sich diese Neigung besonders an kirchlichem Mobiliar entwickelt hat: Hier lag es nicht so fern,

Abb. 41. Wandtäfelung aus der St. Jakobskirche in Stralsund.
(Nach Pabst, Kirchenmöbel.)

Digitized by Google

Altaraufbauten, Rückwände von Chorgestühlen und ähnliche Werke mit festem Standort den Wunderwerken der Steinmetzkunst anzunähern, die man in Sakramentshäusern und Lettnern vor sich sah. Wenn sich das Profanmöbel im 14. und 15. Jahrhundert von solchen Uebertreibungen an architektonischem Schmuck im allgemeinen freihielt, so zeigt es doch überall die Neigung, glatte Flächen mit Masswerk zu beleben, an den Kanten kleine Säulen einzufügen, die in Fialen endeten, oder das Hauptgesims eines Schrankes mit einem, dem gotischen Wehrbau entlehnten Zinnenkranz zu schmücken. (S. Abb. 38.)

Bemerkenswert ist es, dass wir in dieser Gestaltung der Schmuckformen im

Abb. 42. Rheinisches Bandornament aus dem städtischen Kunstgewerbe-Museum zu Cöln.

Abb. 43. Rheinisches Bandornament aus dem städtischen Kunstgewerbe-Museum zu Cöln.

15. Jahrhundert bereits geographisch sich absondernde Verschiedenheiten wahrnehmen können, die vielleicht mit der Verschiedenheit des Holzmaterials zusammenhängen. Der Norden von Deutschland bevorzugt die harten Holzarten: Eiche und Nussbaum. In diesen zähen, dem Schnitzmesser sich besonders günstig fügenden Hölzern liebte man einesteils kunstvolles Masswerk, andernteils ein Laubornament auszuarbeiten, welches, tief unterschnitten, ein lebhaftes Relief zeigte. Daneben tritt am Niederrhein eine schlichte, aber zu hoher Beliebtheit gelangte Verzierung von Holzflächen, Füllungen und dergleichen auf, die man jetzt mangels einer besseren Bezeichnung „Pergamentrollen" getauft hat. Wenn man ihre

Digitized by Google

Entstehung aus den einfachsten Beispielen verfolgt, so muss man zu der Erkenntnis kommen, dass dieser etwas fernliegende Vergleich kaum eine Berechtigung hat, und dass diese Verzierung zu den rein technischen, durch die bequeme Bearbeitung des Holzes eingegebenen zu zählen ist. Der Schreiner hobelte mit besonders dazu geschliffenen Hobeleisen in der Holzfüllung, dem Lauf der Holzfaser folgend, eine Reihe nebeneinander liegende Profile aus. Da diese Profile sich in die Nut des oberen und unteren Rahmschenkels nicht einpassen liessen, so mussten sie an diesen Stellen beendigt werden, damit auch hier wie an den Langseiten sich ein glatter Brettrand in die Nut einsetzte; also schnitt man hier die Profile mit dem Meissel nach einer beliebigen, dem Profil sich anpassenden Linie aus, man „umstach" dieselben. Als dann später die Profile selbst reicher wurden, die ursprünglich einfachen flachen Hohlkehlen mit aufliegenden Rundstäben wechselten, musste auch die Umstechung reicher werden, und unter der spielenden Hand des Schnitzers entstanden dann wohl Formen, die eine gewisse Aehnlichkeit mit eingekniffenen und aufgerollten, dann wieder flach gelegten Papierblättern haben mochten.

Neben diesen Füllungsornamenten, die bis in das 16. Jahrhundert hinein ihre Beliebtheit bewahrten, geht am Niederrhein eine andere Form, die schwerer zu erklären, aber besonders charakteristisch ist. Man sucht das Motiv wohl am natürlichsten in Bändern, die immer aus einer flachen Hohlkehle mit zwei begleitenden Rundstäben bestehen und bald in Kreisform sich durchflechtend, bald parallel nebeneinandergelegt und mit den Enden auseinanderstrebend, den Raum füllen. Zur Ausfüllung des auf der viereckigen Füllung noch leer bleibenden Raumes entwächst dann den Rundstäben wohl noch freies Ornament, bald Blattwerk, bald Masswerkmotive. (S. Abb. 42 u. 43.)

Verbindet sich dies norddeutsche Füllungsornament mit einer Gesamtkonstruktion des Möbels, die in vielen Zügen, wie z. B. in den durchgeführten Pfosten von quadratischem Querschnitt, die Erinnerung an Zimmermannskonstruktion bewahrt, so

Abb. 44. Ausgegründetes gotisches Ornament.

Digitized by Google

herrscht bei den süddeutschen Möbeln der Spätgotik im allgemeinen die Brettkonstruktion vor. Und in dem Masse, wie diese grössere Flächen darbietet als die Pfostenkonstruktion, wächst hier auch die Lust an der Flächenverzierung. Und wieder scheint hier der Werkstoff, das weichere Holz der Koniferen, welches neben dem harten Fruchtbaum- und Ahornholz vorwiegt, Einfluss auf die Form dieses Flachornamentes geübt zu haben.

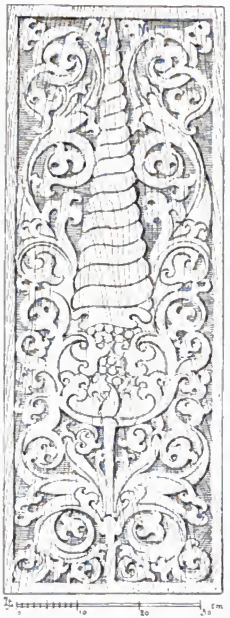

Abb. 46. Ausgegründete Füllung von den Kirchenstühlen zu Kidrich (Reg.-Bez. Wiesbaden).

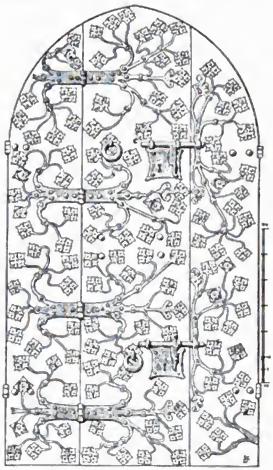

Abb. 47. Wandschrankthür aus Kidrich (Reg.-Bez. Wiesbaden).

Das langfaserige, leicht spaltende Holz der Fichte, Föhre und Tanne und besonders der beliebten Zirbelkiefer erwies sich zu Schnitzereien mit ausgesprochenem Relief wenig geeignet. Dagegen begünstigte es eine Art von Flachornament, welches, heute mit dem Namen „Tiroler Gotik" belegt, eine allgemeine Verbreitung in Süddeutschland und in einzelnen, meist auf süddeutsche Meister zurückzuführenden Beispielen auch in Mitteldeutschland fand. Das Brett wurde glatt gehobelt, die auf der Fläche aufgezeichnete Ornamentkontur darauf mit einem Meissel mit winkeliger Schneide, dem „Gaisfuss", eingeritzt und nun der Grund mit dem geraden Meissel ausgesprengt — eine bei der langfaserigen Spaltung des Holzes leichte Arbeit — so dass er eine unregelmässige vertiefte Fläche bildete, von welcher sich

Digitized by Google

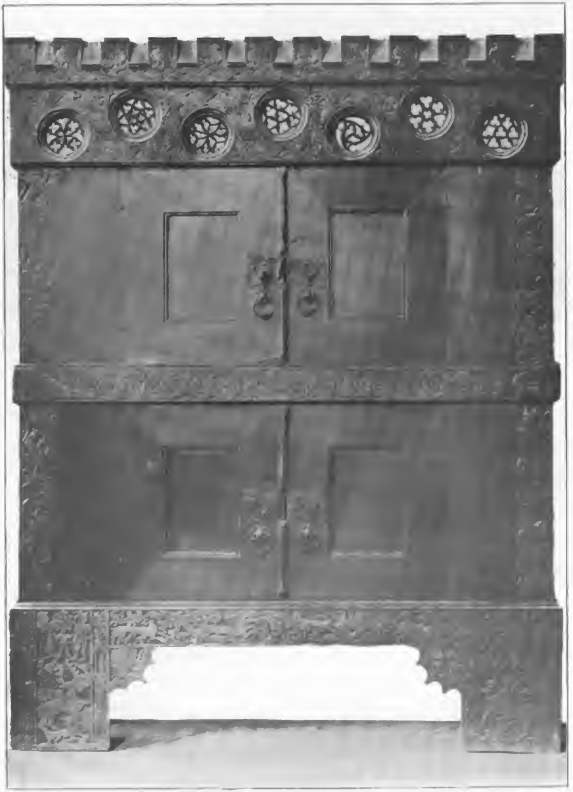

Abb. 45. Süddeutscher gotischer Schrank mit ausgegründeten Friesen.
(Nach Obernetter, bayrisches Nationalmuseum zu München.)

Digitized by Google

Abb. 48.
Speisetisch nach Dierik Bouts.

das glatte Ornament wirkungsvoll abhob. Selten, dass diesem letzteren noch durch einige kräftige Schnitte ein schwaches Relief gegeben wurde; dagegen scheint es allgemeiner Brauch gewesen zu sein, den rauhen Grund noch durch eine lebhafte Farbe, rot oder blau, gegen das holzfarbige Ornament abzusetzen. In einzelnen Fällen finden wir letzteres, um die fehlende Reliefwirkung zu ersetzen, auch mit gestrichelten Lichtern in weisser Farbe aufgehöht.

Im Gegensatz zu der oben beschriebenen norddeutschen Art dient dieses Ornament vor allem zur Belebung der grösseren, die eigentlichen Konstruktionsteile der Möbel darstellenden Bretter, der Rahmen-, Sockel- und Gesimsbretter; erst in zweiter Linie wird es auf die Füllungen übertragen. Wo es sich auf letztere beschränkt zeigt, wie bei den prachtvollen, von dem Baiern Erhart Falekener von Abensberg geschnitzten Kirchenstühlen zu Kidrich im Rheingau, ist der Einfluss der rheinischen Art unverkennbar.

Bei den die Füllungen einrahmenden Profilen und anderen Horizontalgliedern findet sich in den oberdeutschen Möbeln nicht selten ein bescheidener Anfang von Holzintarsia angewendet — verschiedenfarbige Holzstückchen, in mathematischen Mustern zusammengefügt — vielleicht ein Einfluss von jenseit der Alpen, wo die Kunst der Intarsia seit dem 14. Jahrhundert bereits im Gebrauch war.

In der romanischen Möbelkunst hatte sich der Eisenbeschlag, aus dem Bedürfnis der Sicherung der stumpf zusammengefügten Bretter hervorgehend, zu einem beliebten Schmuckmotiv entwickelt. In der gotischen Periode tritt dieser Schmuck, der sich jetzt auf die schmalen Rahmstücke der Schrankthüren und dergleichen beschränken muss, sichtbar zurück — er wird leichter und zierlicher. Die Kunstfertigkeit des Schmiedes, der die Aufsatzplatten und Endigungen des langen Scharnierbandes oder die Schlossbleche mit durchbrochener, mit farbigem Papier unterlegter Ornamentik verzierte, wächst zu erstaunlicher Höhe, die wir besonders da zu bewundern Gelegenheit haben, wo sie die glatte Fläche einer Wandschrank-Thür mit spielenden Ranken überzieht. Doch finden sich diese Beispiele weniger bei dem bürgerlichen Mobiliar als bei kirchlichen Möbeln, Sakristeischränken Thüren, und dergleichen.

Unterziehen wir nun die einzelnen Möbel-Gattungen einer eingehenderen Prüfung, so tritt uns zunächst der Tisch als ein stabileres Möbel entgegen, das als ständiges Inventarstück des Zimmers verschiedenartige Formen annimmt. Allerdings erhält sich der Gebrauch, Speisetafeln auf beweglichen Böcken für die Dauer des Mahles aufzustellen und nach demselben wieder abzutragen. Sehr verständig konstruierte „Schragen" zeigt uns ein Bild von Dierik Bouts, Christus im Hause Simonis darstellend. Jeder hat nur ein auf einem unteren Querholz eingezapftes Bein, von dessen oberem Teil eine

Digitized by Google

schräge Strebe, durch einen Querriegel gesichert, nach innen geht, so dass sie dem Bock eine sichere Stütze giebt, ohne den am Tisch sitzenden im Wege zu sein.

Bei einem anderen Bilde des Künstlers (s. Fig. 31) ist zwischen den aufrecht stehenden Stollen eine feste Brettwand eingefügt, deren Füllungen mit den oben beschriebenen „Pergamentrollen" dekoriert sind. Kleine Winkel, die ihrer geringen Dicke nach von Metall zu sein scheinen, erhöhen die Festigkeit an den Verbindungsstellen.

Neben diesen Speisetischen nehmen die Tische, die zum regelmässigen Mobiliar des Zimmers gehörten, eine ständige Gestalt an, die wir als eigentümlich deutsch bezeichnen können und die in nicht eben seltenen Stücken unserer Sammlungen erhalten ist. Gemeinsam sind denselben die aus Brettwänden bestehenden Stützen: eine aufrecht stehende starke Diele erhält oben und unten Hirnleisten von noch etwas grösserer Holzstärke. Die untere tritt als Fussstollen vor und ist an ihrer Unterseite ausgeschnitten, so dass sie mit zwei Flächen auf dem Boden aufsteht. Die obere trägt bei den einfachsten Beispielen unmittelbar die Tischplatte, die an ihrer Unterseite vorspringende Gratleisten erhält, welche auf den Untersatz genau passen, so dass letztere mit den oberen Hirnleisten durch Holznägel verbunden werden können. Bald aber macht sich das Bedürfnis geltend, mit dem Tisch ein kastenartiges Behältnis zu verbinden: jetzt erhalten die Stützwände als Aufsatz zunächst eine ziemlich hohe kastenartige Zarge, in welche eine Schublade eingefügt wird. Die Querverbindung zwischen den Stützwänden wird durch ein mittleres Querholz hergestellt. Manchmal findet man auch zwei solcher notwendig, deren Köpfe, oft hübsch geschnitzt, durch die Stützwände hindurchgehen und aussen mit Keilen befestigt werden. Wird unten am Boden noch eine weitere Querverbindung beliebt, so nimmt dieselbe gern die Gestalt eines Rahmens von schmalen, flachliegenden Brettern an, die auf den Vorsprüngen der

Abb. 49. Einfacher gotischer Bocktisch.
(Nach Falke, Mittelalterliches Holzmobiliar.)

Digitized by Google

Fussstollen aufliegen und so eine bequeme Fussbank bilden.

Die Seitenstützen, die man häufig nach oben gegeneinander geneigt antrifft, sind ebenso wie die oberen Zargen und Schubladenwände mit Schnitzerei geschmückt. Die Tischplatte wird zum Klappen eingerichtet; ihre beiden Hälften, an der Langseite mit Scharnieren verbunden, nehmen, aufeinandergelegt, so nur die Hälfte

zeigt sich die Abneigung der gotischen Periode gegen die Arbeit der Drehbank. Die mitgeteilten Beispiele werden die verschiedenen Dekorationsweisen dieses Typus verdeutlichen. Als seltenes Beispiel in Deutschland teilt Heideloff auch einen mit Intarsia geschmückten gotischen Tisch aus Oberfranken (Heft XV. Bl. 6) mit.

Neben diesen länglichen Tischen kommen auch runde oder sechs- und acht-

Abb. 50. Gotischer Tisch aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Nach: Vorbilderhefte u. s. w.)

der Plattenbreite ein und ermöglichen eine Raumersparnis. Gleichem Zwecke dienen auch Ausziehklappen in der noch heute üblichen Anordnung, die sich ebenfalls schon bei Tischen der Spätgotik findet. Eine weitere Ausbildung erfährt diese Form, indem an Stelle der Stützwände vier Beine treten, die, ebenfalls oben nach innen geneigt, manchmal Kapitäl- und Sockelformen einfachster Art annehmen. Der Schaft ist dann achtkantig; auch hier

eckige mit einer Mittelstütze vor. Hier pflegt die Platte schon eine dekorativere Ausstattung anzunehmen, wie bei den von Hefner-Alteneck mitgeteilten aus dem Rathaus zu Würzburg, wo die aus Solnhofer Stein bestehende runde Platte mit Wappen geschmückt ist. Der Fuss besteht bei derselben aus einer schlichten spätgotischen Säule, von drei geschwungenen, nach innen mit Masswerknasen besetzten Konsolen begleitet, während von der sechs-

Digitized by Google

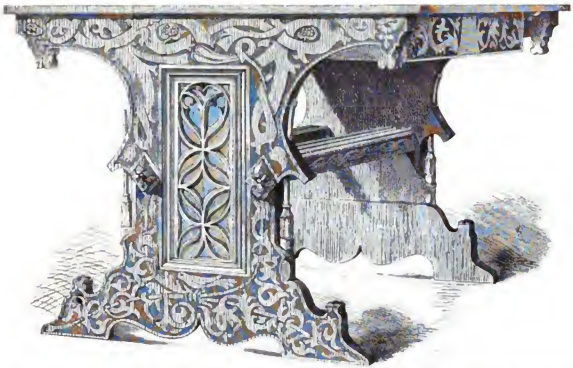

Abb. 51. Gotischer Tisch mit ausgegründetem Ornament aus dem germanischen National-Museum zu Nürnberg. (Nach: Kunsthandwerk.)

eckigen Fusszarge aus sich kreisförmige Uebergangs-Ornamente zu der Säule schwingen, die das Sitzen an diesem Tisch ziemlich unbequem machen müssen. Ein sehr hübscher und bequemer Tisch mit sechseckiger Platte und starker Zarge befand sich in der Sammlung Gedon. Hier legen sich die sechs den Fuss bildenden Stützen, auf den Kanten mit Rundstäben verziert, in weicher Linie unter die Platte. Auch der von Heideloff abgebildete achteckige Tisch (Heft XXII. Taf. 8) zeigt eine hübsche und originelle Lösung: Den Fuss bildet ein übereecktes vierseitiges Prisma mit ge-

Abb. 52. Sechseckiger gotischer Tisch. (Nach: Katalog der Sammlung Gedon.)

Digitized by Google

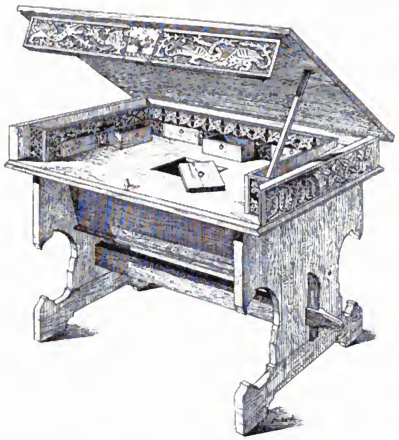

Abb. 53. Gotischer Schreibtisch aus dem historischen Museum zu Basel.
(Nach Heine, Kunst im Hause.)

Sekretär. Wir werden sie deshalb auch wohl eher als das „Contor" eines Kaufmanns wie als Gelehrten-Schreibtisch zu betrachten haben. Dass für den kaufmännischen Betrieb Tische mit besonderen Zähl- und Recheneinrichtungen vorkommen, beweisen gelegentlich Darstellungen von der Austreibung der Wechsler aus dem Tempel; auch sind im Diöcesan-Museum zu Freising, im Rathaus zu Lüneburg und im Germanischen Museum noch derartige Originale erhalten. Das eigentliche Schreibpult des Gelehrten bewahrte wohl meist die frühere Form einer auf einem Untersatz oder Schränkchen ruhenden schrägen Platte; Lesepulte mit drehbarem Kopf, die neben den Sessel des Lesenden gestellt wurden, kommen vor; sie ähneln (in verkleinerter Form) den Evangelienpulten in den Kirchen, die zu grosser Pracht entwickelt wurden, und

schnitzten Flächen, an dessen Kanten Strebepfeiler, durch freistehende Säulchen bereichert, vorspringen. Wie sich diese Tischform in ausgezeichneter Weise auch zum Arbeitstisch der Gelehrten benutzen lässt, zeigt ein Beispiel aus dem Museum von Basel. Hier lässt sich die Tischplatte aufklappen; der von der Zarge umschlossene, darunterliegende Raum enthält in kleinen Kasten und Schubfächern die nötige Schreib-Einrichtung. Ein darunter angebrachter Kasten, durch eine kleine mit Klappe verschlossene Oeffnung in der Tischplatte erreichbar, dient als Geheimfach. Wenn die Tischplatte niedergeklappt und verschlossen ist, gewährt sie für das Schreibwerk dieselbe Sicherheit, wie ein moderner

Abb. 54. Achteckiger gotischer Tisch.
(Nach Heideloff, Ornamente.)

Digitized by Google

Abb. 55. Einfaches gotisches Lesepult. (Nach Falke, Gotische Holzmöbel.)

von denen wir ein sehr schönes Beispiel bei der singenden Engelgruppe auf dem van Eyckschen Altar dargestellt finden.

Kleineren Pulten zum Aufstellen auf den Tisch wusste die Gotik ebenfalls eine gefällige Form zu geben; das bayrische National-Museum in München besitzt ein hübsches Beispiel.

Stühle, wie man sie heute in ein halb- oder drittel Dutzend im Zimmer zu verteilen pflegt, dürfen wir im Zimmer der Spätgotik noch nicht suchen. Einzelne Stühle von einfachster Art und dreibeinig sehen wir abgebildet: die originelle Form des Dreibeins mit einem hochgezogenen Ständer, welcher als Rücklehne ein von Kopfbändern unterstütztes Querholz trägt, hat sich am Niederrhein bis heute in Gebrauch erhalten. Bei diesem Stuhl, wie auch bei dem dreibeinigen Schemel fällt die unbequeme, wenn auch konstruktiv richtige Art auf, wie die oberen Enden der Ständer über dem Sitz hervorstehen. Neben diesen anspruchslosen Stühlen kommen noch Sesselformen vor, unter welchen der als „Lutherstuhl" (eine Analogie zu dem italienischen „Savonarola"-Faltstuhl), häufig nachgeahmte, aus Katzwang bei Nürnberg stammende, jetzt in England befindliche Drehstuhl einen originellen Typus darstellt. Bemerkenswert sind hier auch wieder die nach aussen geschweiften Stützen, welche den Drehständer umgeben, wie bei dem Tisch (Fig. 52) aus der Sammlung Gedon.

Einen sehr merkwürdigen Stuhl auf einem Ständer, mit halbkreisförmigem Grundriss des Sitzes und der kastenartigen Lehne, die von einer höheren, mit Masswerk durchbrochenen Rückenlehne überragt wird, enthielt die Sammlung Recappé in Paris. Der sechseckige Fuss hat eine Gestalt, die mit ihrem Nodus an die Füsse gotischer Monstranzen erinnert.

Im übrigen scheint die Hauptsitzgelegenheit auch in der Zeit der Spätgotik die an der Wand befestigte, das ganze Zimmer umziehende Bank gewesen zu

Abb. 56. Gotisches Lesepult aus dem National-Museum zu München. (Nach Hefner-Alteneck, Trachten und Ges. d. M.)

Digitized by Google

sein. Dieselbe erhält zierliche Stützen und Seitenwangen in gotischen Masswerkmotiven oder in Konsolform ausgeschnitten; manchmal ist die Vorderseite geschlossen, so dass sich der Sitz zur Truhenbank gestaltet. Bis zu welchem Reichtum sich die feste Bank entwickeln kann, beweist ein prächtiges Beispiel aus Lübeck, das allerdings nicht aus einem Wohnraum stammt (s. Abb. 59). Bei den einfacheren Wandbänken war die Rückenwand glatt und wurde bei besonderem Anlass mit einem Rücklaken behängt.

Die freistehenden Bänke, die ihren Platz meist vor dem Kamin hatten und zweiseitig zu benutzen waren, wurden bereits oben erwähnt; auch sie hatten verzierte Seitenwangen. Die Stange, welche die Rücklehne bildet, war vermittelst Eisenarmen zum Umschlagen eingerichtet, in derselben Weise, die man neuerdings in den Trambahnwagen wiederfindet. Viollet le-Duc bildet eine derartige Bank ab, deren Rücklehne ihre Drehachse nahe am Sitz hat, so dass derselben nur eine schräge Stellung nach der einen oder andern Seite gegeben werden konnte. Der Sitz musste alsdann doppelte Breite haben.

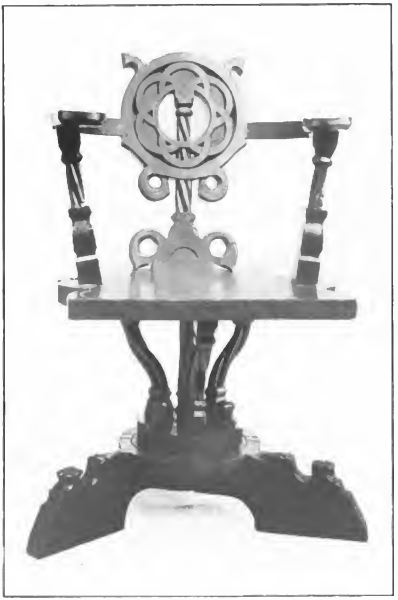

Abb. 57. Gotischer Drehstuhl (sog. Lutherstuhl.)
(Nach: Vorbilderhefte des kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.)

Von den Kastenmöbeln nehmen die selbständigen Schränke in der gotischen Periode eine wesentlich grössere Bedeutung an und scheinen die Truhen, die vielleicht mehr in den Sitzbänken untergebracht wurden, für einige Zeit zu verdrängen; ja sie entwickeln sich stilistisch so selbständig, dass wir gerade bei ihnen die Verschiedenheit der nieder- und oberdeutschen Bauweise klar auseinanderhalten können. Allerdings scheint auch der schlichte Bretterkasten mit schmaler eingeschnittener Thür, wie ihn die Frühperiode kannte, noch in vereinzelten Beispielen vorzukommen. Hefner-Alteneck veröffentlicht einen solchen Schrank, (Taf. 237) bei dem der reiche Eisenbeschlag das hauptsächliche Dekorationsmotiv bildet. Derselbe hat als Hauptgesims die jetzt beliebt

Digitized by Google

werdenden Zinnen und eine rundbogige Thür; vom Beginn des Rundbogens an bis zum Zinnenkranz ist die übrigens ganz glatte Fläche des Schranks mit einem Flächenmuster in Kerbschnitt belebt, das in bunten Farben gemalt ist.

Das eigentliche Merkmal des Schrankes im 15. Jahrhundert ist die Einteilung seiner Vorderfront in vielfache Abteilungen, die sich im norddeutschen Schrank in einem konstruktiven, durch lebhafte Profilirungen stark bezeichneten Gerüst klar ausspricht. Wie das spätgotische Sterngewölbe in seiner Art durch das Spiel der vortretenden Rippen, so bekundet der Schrank durch dieses Leistenwerk klar und lebhaft seine Konstruktion. Der Einfluss der Steinarchitektur zeigt sich dabei in der Anwendung starker Schrägungen (wie die sogenannten Wasserschläge in der Architektur) auf allen Horizontalgliedern, in welche sich das reiche, an Gewölbrippen erinnernde Profil der senkrechten Gliederungen verschneidet. Sehr beliebt ist es, die letzteren mit architektonischen Spitztürmchen, sogenannten Fialen, zu besetzen. Starke durchlaufende Eckpfosten, welche unten die Füsse bilden, geben dem Möbel Standfestigkeit. Bei der reichen Teilung der Vorderfront legt man noch wenig Wert darauf, dass bei Oeffnung der Thüren der ganze Innenraum frei wird; zwischen den beweglichen Thüren bleiben feste Teile stehen, die in ihrer Dekorationsweise sich von jenen meist unterscheiden. So liebt man es, die festen Bretter mit Masswerkfüllungen zu schmücken und den Thürfüllungen frei bewegtes Laubornament, figürliche Darstellungen oder Wappenschmuck zu geben. Nicht selten ist auch dies freie Ornament durchbrochen, geschnitzt und mit gefärbtem Papier, Pergament oder Leder hinterlegt. Zwischen den oberen und unteren Thüren ist meist noch eine Querteilung eingefügt, deren Thüren sich als Klappen um die untere Langseite drehen. Zierlicher Eisenbeschlag an Schlüsselschildern und langen, auf die oberen und unteren Rahmschenkel der Thür aufgenagelten

Abb. 58. Gotischer Drehstuhl aus der Sammlung Recappé, Rückseite. (Nach: Art pour tous.)

Bändern trägt zur Belebung bei. Zinnenkränze als Hauptgesims kommen bei diesen norddeutschen Schränken kaum vor.

Wesentlich anders ist der Charakter der süddeutschen Schränke um 1500: An Stelle des Pfostenbaues tritt hier eine Brettkonstruktion; ein Rahmenwerk aus schmalen Dielen giebt hier kräftig und klar die Einteilung des Möbels an. Auf einem Sockel, der aus zwei breiten Brettern mit Querverbindung durch ein schmaleres Brett besteht, baut sich der

Digitized by Google

um die Brettstärke zurücktretende Körper des Möbels auf. Dasselbe besteht aus zwei aufeinanderstehenden gleichen Kasten mit je zwei Thüren, die auch hier nur die mittlere Hälfte der Breite einnehmen. Eine schmale Diele, wieder um ihre eigene Dicke vor den Kasten vorspringend, bildet zwischen ihnen eine energische Horizontaltellung. An die Stelle der Eckpfosten treten wieder aufrechtstehende Eckbretter. Ein breites, um die Holzstärke vortretendes Brett mit einem nochmals vortretenden Zinnenkranz bildet das starke und wuchtige Kranzgesims des Möbels. Alle die genannten Bretter pflegen aufs reichste geschnitzt zu sein — sei es mit dem oben beschriebenen ausgegründeten Ornament, sei es mit Masswerk oder tief und

Abb. 59. Gotische Kirchenbank aus Lübeck.
(Nach Photographie von Nöhring.)

Digitized by Google

Abb. 60. Gotischer Schrank, niederrheinisch.
(Nach: Katalog der Kunstsammlung Hartel.)

energisch geschnittenem Relief-Ornament, so dass dieses reich verzierte Rahmenwerk im Gegensatz zu den glatt behandelten Thüren den Bau des Möbels höchst wirkungsvoll und klar gliedert. Der Eisenbeschlag dieser Möbel beschränkt sich auf die Schlossbleche und Griffe mit durchbrochenen Unterlagplatten; dagegen wird nicht selten die Bemalung in ausgedehntem Masse zum Schmuck derselben herangezogen.

Bei den Truhen der Spätgotik zeigt sich die bei den Schränken festgestellte landschaftliche Verschiedenheit nicht so auffallend, da diese kleineren Möbel keine Gelegenheit zu Rahmen- und Füllungskonstruktion bieten und meist aus vollen Brettern zusammengearbeitet sind,

Digitized by Google

von denen das vordere allein zur Aufnahme von Dekoration dient. Bei den norddeutschen Truhen (Hamb. Museum v. J. Brinckmann, Abb. u. Beschr. S. 635.) Füsse bilden. Die Truhen süddeutscher Herkunft haben meist einen Sockel, der ebenso wie derjenige der dortigen Schränke konstruiert ist, und auf dem der Körper

Abb. 61. Gotischer Schrank, rheinisch.
(Nach Falke, Gotisches Holzmobiliar.)

ist das Vorder- und Hinterblatt aus je zwei senkrecht stehenden Brettern und einem zwischen dieselben eingenuteten Horizontalbrett konstruiert, so dass die unteren Teile des ersteren die kunstlosen der Truhe, um die Holzdicke zurückspringend, aufruht. Die Dekoration des Vorderblattes mit Schnitzwerk zeigt die oben charakterisierten Verschiedenheiten: im Süden überwiegt das ausgegründete

Digitized by Google

Abb. 62. Gotischer, reichgeschnitzter Schrank aus dem bayerischen Nationalmuseum zu München.
(Nach Obernetter.)

Digitized by Google

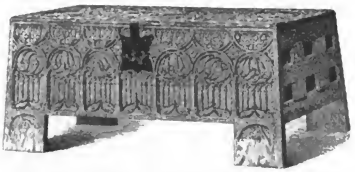

Abb. 63. Lüneburger Truhe im Hamburger Museum.

Flachornament, von dem gerade in diesen Truhenbrettern die schönsten Beispiele erhalten sind. Doch begegnet uns auch im Süden wie in Norddeutschland eine Ausfüllung mit Masswerk und figürlichem Schmuck.

Als zierliches Möbel, welches Niederdeutschland, speciell dem Niederrhein eigen ist, entwickelt sich um diese Zeit der Stollenschrank. Er scheint nach den Abbildungen eigentlich ein Speisezimmermöbel zu sein, welches zum Verschluss des Tischgerätes diente und in seinem unteren offenen Teile Gelegenheit bot, die Kühlgefässe für das Getränk, welche man in älteren Abbildungen frei auf dem Boden neben der Tafel stehen sieht, ständig und angemessen unterzubringen. Er ist ein Kastenmöbel von den Abmessungen einer kleinen Truhe, welches auf hohen Beinen steht, die, der norddeutschen Konstruktionsweise entsprechend als Seitenpfosten durchgeführt werden. Auch in der übrigen Konstruktion und dem plastischen Schmuck entspricht es den norddeutschen Schränken. Wenn, was nicht selten vorkommt, der Grundriss die Form eines halben Sechs- oder Achtecks hat, so geben die Hängepfosten der freien Ecken Gelegenheit zu hübschen Bildungen. Unter den Schränkchen sind meist noch Schubladen angebracht. Unten nehmen die Beine noch einen Boden zwischen sich auf, der Platz für das metallene Kühl-

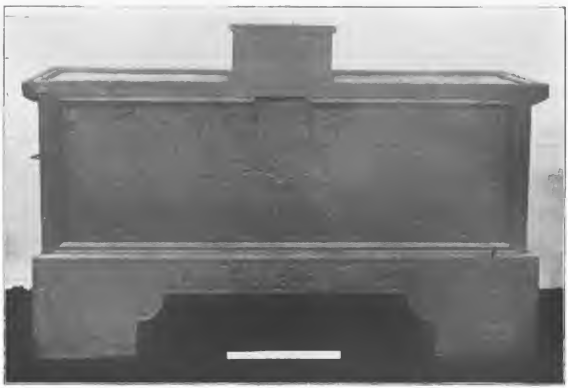

Abb. 64. Süddeutsche gotische Truhe mit ausgegründetem Ornament.
(Nach: Die Historische Ausstellung zu Steyr 1884.)

Digitized by Google

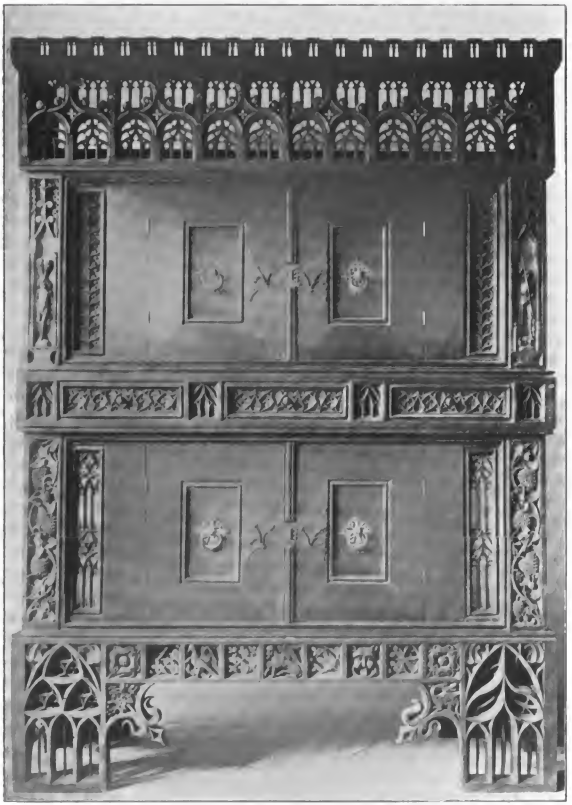

Abb. 65. Oberdeutscher gotischer Schrank aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg.

Digitized by Google

Abb. 66. Gotischer rheinischer Stollenschrank.
(Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.)

gefäss bietet; auch der rückwärtige Verschluss dieses unteren Teils durch eine Wand mit gestemmten und geschnitzten Füllungen kommt vor.

Auch die obere Platte dieses Möbels, die selten mehr als 1,50 m vom Boden entfernt ist, diente zur Schaustellung von schönen Gefässen aus Zinn, Messing oder Silber und wurde zu diesem Zwecke wohl mit einer oder mehreren Stufen überbaut. Der Stollenschrank geht damit in den Begriff der Kredenz oder des Schautisches (dressoir) über, der ein beliebtes Möbel im Speisezimmer der Wohlhabenden war. Ursprünglich war derselbe, wie Fig. 35 zeigt, ein offenes stufenartiges Gerüst ohne weiteren Schmuck, auf dem die Prunkgefässe in Reihen aufgestellt wurden; auf dem genannten Bilde Grüningers scheint sogar die unterste Stufe

Digitized by Google

als Sitz zu dienen. Gewöhnlich steht es jedoch im Speisesaal an der Wand und erfährt bei steigendem Luxus eine reiche Ausstattung mit Schnitzerei, zu der auch wohl der Ueberbau eines Baldachins kommt. Die Verbindung des Stufenbaues mit kleinen Schränken war dabei naheliegend. Da in deutschen Museen ein entsprechendes Beispiel nicht erhalten zu sein scheint, so möge ein sehr reicher

Abb. 67. Gotischer, rheinischer Stollenschrank.
(Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.)

Digitized by Google

flandrischer Schautisch aus dem Museum Steen zu Antwerpen einen Begriff von diesem Möbel geben.

Das eigentliche, heute bei uns so benannte Büffett scheint in Deutschland der gotischen Periode noch fremd zu sein und als Verbindung von Schautisch, Serviertisch und Gerätschrank sich erst in der Renaissancezeit in der Schweiz zu entwickeln. Dagegen bietet der Wasch-

Abb. 68. Grosse gotische Kredenz aus dem Museum Steen zu Antwerpen. (Nach Ysendyk, Mon. classés.)

Digitized by Google

kasten den Schreinern des 15. Jahrhunderts bereits Gelegenheit, ihre Erfindungsgabe zu zeigen. Seine Herkunft aus der mit Wasserblase und Wanne ausgestatteten Wandnische (Piscina) macht die Nische mit den zinnernen Waschgefässen zur Hauptsache. Dieselbe wird mit leichten Architekturmotiven, Strebepfeilern, Säulchen und dergleichen eingefasst; bei einem Stück aus dem Besitz des Dr. Figdor in Wien (Falke a. a. O. XXXV. 1) sieht man sogar ein kleines aufsteigendes Kreuzgewölbe in Holz zum oberen Abschluss verwendet. Als Untersatz dient der Waschnische ein Schränkchen von vier-, achteckiger oder runder Form. Die neben der Nische zurücktretenden Seitenbretter werden oberhalb derselben wieder breiter und schliessen daselbst ein zweites Schränkchen ein, welches als Hauptgesims die übliche Zinnenbekrönung erhält. Wo die zinnernen Wasserblasen erhalten sind, zeigen sie ebenfalls eine schmucke Ausbildung; wir sehen sie als Kürbis mit Blättern gestaltet, anderwärts nimmt sie die Gestalt eines Schlosses mit Rundtürmen und Zinnen an. Uebrigens scheint, nach den Formen der wenigen erhaltenen Stücke zu urteilen, dies Möbel in der gotischen Periode auf Süddeutschland beschränkt gewesen zu sein.

Als kleines Ziermöbel, an dem sich die Kunst des Schnitzers besonders bethätigen konnte, ist noch das Hängeschränkchen zu nennen, ein flacher Kasten mit durchbrochen geschnitzter Vorderseite — sei es in Masswerkmotiven, sei es in freiem oder heraldischem Ornament — deren Mitte sich als Thür öffnet. Als Hauptgesims dient auch hier entweder der Zinnenkranz, oder es findet sich ein durchbrochener, mit Kreuzblumen geschmückter Kamm aufgesetzt, wie er an den Verdachungen gotischer Chorstühle üblich ist.

Das wichtigste Möbel des Schlafzimmers blieb natürlich das Bett, auf das man im späteren Mittelalter immer grösseren Luxus verwendete. Es nahm an Länge zu und wurde, wie uns zahlreiche Bild-

Abb. 69.

Gotischer Waschkasten (Tiroler Arbeit).

(Nach Falke, Gotische Holzmöbel.)

Digitized by Google

werke von der Geburt Jesu und der Maria verraten, auch in der Breite gern zweischläfig gemacht. Die Betteinlagen an den Decken aus kostbaren Stoffen zu schmücken liebt, nimmt die Schnitzerei des darunter versteckten Gestelles ab.

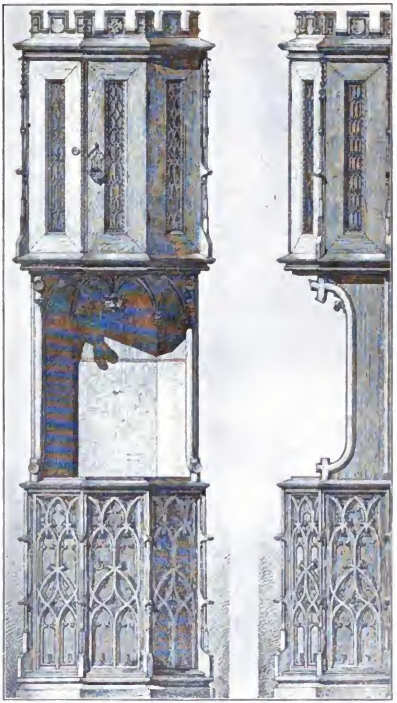

Abb. 70. Gotischer Waschkasten. Tiroler Arbeit.
(Nach Paukert, Zimmergotik.)

Matratzen, Kissen, Koltern, Decken werden bequemer und reicher. In dem Masse, wie man das Lager mit lang herabhängen-

Ein wichtiger und unentbehrlicher Teil des Bettes ist der Himmel. Man geht nach den vielfachen und offenherzigen Klagen

Digitized by Google

der gleichzeitigen Dichter über das die Betten bevölkernde Ungeziefer (s. Alw. Schultz a. a. O. S. 108f.) wohl kaum irre, wenn man in demselben zunächst einen Schutz gegen etwaige von der Decke herabfallende Wanzen und Spinnen sieht. Meist ist es ein auf einen Rahmen ausgespanntes Tuch, welches mit Eisenstangen oder Stricken an der Decke befestigt wird. Von seinem Rand hängen, in Ringen an Eisenstangen verschiebbar, die Seitenvorhänge herab, die nachts das ganze Lager umhüllen, bei Tage aber seitwärts zurückgeschoben und am Fussende in einen beutelartigen Knoten emporgebunden werden. Während diese Anordnung auf zahlreichen Bildern der niederdeutschen, speciell rheinischen Schule überliefert wird, scheint nach erhaltenen Bettstellen im National-Museum in München, im Germanischen Museum, in Schloss Tratzberg in Tirol u. s. w., im Süden sich mehr der aus Holz gebaute feste Betthimmel eingebürgert zu haben. Das hoch emporgebaute Kopfteil des Bettes, dessen Fläche dem Schnitzer reiche Gelegenheit für seine Kunst bietet, erhält dann zwei chorstuhlartige Wangen, die wohl mit Masswerkfenstern durchbrochen sind. Von ihnen gestützt, schwingt sich die Decke in gebogener Linie wie ein breiter Baldachin bis über die Hälfte der Bettlänge. Seitwärts hat man sich ihn durch Vorhänge geschlossen zu denken. Daneben kommen aber auch vollständig überbaute Bettsteilen vor. Der Fussteil erhält dann dieselbe Ausbildung wie der oben beschriebene Kopfteil; nur pflegt man ihn, da er frei im Zimmer steht, fensterartig zu durchbrechen, um, wenn die Seitenvorhänge geschlossen sind, Luft in das Innere zu lassen. Die stilistische Ausbildung dieser Betten entspricht in ihrer Bretter-Konstruktion mit reichem Flachornament ganz den oberdeutschen Schränken; auch der Zinnenkranz als Hauptgesims fehlt selten. Ein prachtvolles Möbel dieser Art (Bes. Graf Wilczek), bei dem am Kopfteil oben noch eine kleine Galerie zum Ablegen kleiner Gegenstände

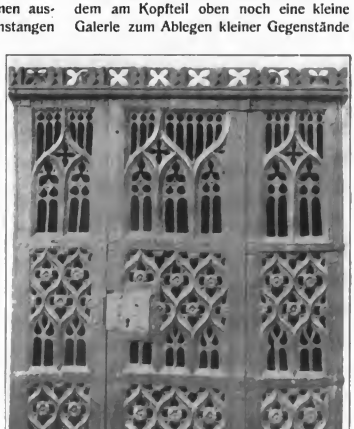

Abb. 71. Gotisches Hängeschränkchen. (Nach Pabst, Kirchenmöbel.)

angebracht ist, war in der mehrerwähnten Wiener Ausstellung von 1892 zu bewundern.

Auch bei der Kinderwiege können wir eine fortschreitende Entwickelung vom Einfachen zum Reicheren verfolgen. In frühmittelalterlicher Zeit war dieselbe wohl eine einfache Truhe mit schrägen Wänden, deren Boden, aus einem starken Brett gefertigt, rund gearbeitet wurde, um das Kind im Schlaf zu schaukeln. Bald er-

Digitized by Google

Abb. 72. Gotische Bettstelle aus dem Historischen Museum zu Basel.
(Nach Heyne, Die Kunst im Hause.)

setzte man diese primitivere Anordnung durch Kuffen, die unmittelbar unter der Truhe befestigt wurden. Später erhielt die Truhe vier Füsse, die in die Kuffen eingezapft wurden; ihre Seiten- und Vorderflächen wurden mit Schnitzereien geschmückt. Im 15. Jahrhundert tritt auch bei diesem Möbel eine Neuerung ein: der Wiegenkasten wird in einem Gestell, das aus zwei auf Fussstollen ruhenden und unten durch eine Querleiste verbundenen Ständern besteht, drehbar aufgehängt. Ein schönes Beispiel dieser Art im Bayrischen National-Museum zu München zeigt den Wiegenkasten an den vier Ecken mit Fialen besetzt und die Seiten mit schöner Malerei — betenden Engeln auf Goldgrund — sinnig verziert.

Um noch auf die Gesamterscheinung der Räume einen kurzen Rückblick zu werfen, so wurde bereits die Vorliebe für Holztäfelung der Wände erwähnt. Aus Norddeutschland sind dieselben nur bruchstückweise in Museen erhalten: sie zeigen meist einfache Rahmenkonstruktion ohne jede architektonische Gliederung, die Füllungen mit dem beliebten Rollen-Ornament dekoriert. Auch im Süden, wo in den

Abb. 74. Gotische Wiege (von einer Weihnachtskrippe.)
(Nach Obernetter, Das Bayr. Nat.-Museum zu München.)

Digitized by Google

Abb. 73. Gotische Bettstelle aus der Sammlung Graf Wilczek.
(Nach Falke, Gotisches Holzmobiliar.)

Tiroler Schlössern noch manches lehrreiche Beispiel an Ort und Stelle erhalten ist, findet man einfache, glatte Tafelkonstruktion; nur die schmalen Bretter, die leistenartig den Zusammenstoss der einzelnen Tafeln überdecken und oben und unten abschliessen, pflegen mit ausgegründetem Rankenwerk dekoriert zu sein. Grösserer Reichtum begegnet uns nur in einzelnen Schlössern, wie Tratzberg, Hohen-Salzburg; auch die Veste Koburg enthält in ihren Fürstenzimmern

Abb. 76. Lüsterweibchen aus Schloss Tratzberg in Tirol.
(Nach Paukert, Zimmergotik.)

Digitized by Google

Abb. 75. Reicher gotischer Thüraufsatz aus Schloss Tratzberg in Tirol. (Nach Paukert, Zimmergotik.)

reichere Holzarbeit, doch beschränkt sich der Reichtum fast immer auf die Thüren und deren Bekrönung, an denen wir architektonische Aufsätze, gotische Giebel mit Fialen und häufigen Wappenschmuck finden. Da die Fensterleibungen in die Holztäfelung inbegriffen zu sein pflegen, so fällt eine besondere Bekleidung der Fenster mit Vorhängen selbstverständlich fort. Es ist bemerkenswert, dass dieser für unsere Begriffe von Wohnlichkeit so unentbehrliche Zimmerschmuck uns auf den Bildern der spätgotischen Periode nie begegnet.

Der Fussboden zeigt noch häufig eine Musterung mit farbigen Platten aus Stein oder gebranntem Thon. Doch tritt daneben schon Dielung auf, die völlig kunstlos mit nebeneinander genagelten Brettern, ohne eine Spur von Parkettierung, hergestellt ist. Teppiche auf dem Fussboden scheinen, nach dem Ausweis der Bilder, im Bürgerhause noch zu den grössten Seltenheiten zu gehören.

Auch die Kamine pflegen, wenigstens in Bürgerhäusern, meist schmucklos zu sein. Von den aufsteigenden Seitenwangen, die nur schwach vor der Wand vortreten, zieht sich das aus Hohlkehlen und Birnstäben bestehende Profil um den oberen Sturz herum. Selten, dass letzterer einen Schmuck durch Wappenschilder (wie in der Burg zu Eltville am Rhein) oder durch gemeisseltes Laubwerk (wie im „Steinernen Haus" zu Frankfurt) erhält. In kleineren Burganlagen begegnet man wohl auch noch Resten von Kaminen, deren Sturz aus einem Holzbalken auf gemauerten Pfeilervorlagen besteht; das Ganze ist dann wohl mit Stuck in einfachen Profilierungen überzogen und gemalt.

Die zum Zimmer gehörigen Beleuchtungskörper sind zum Teil sehr einfach. Wir sehen als Kronleuchter zwei gekreuzte Latten aufgehängt, die an jedem Kreuzende zwei Lichtertüllen aus Eisen tragen. Doch kommen auch korbartige Eisengestelle vor, von welchen Lichterarme ausgehen. Kleine Kronleuchter aus Messingguss scheint Holland schon früh gekannt zu haben; sie haben wohl einen spindelartigen Kern, der mit Zinnen bekrönt ist. Die von ihm ausgehenden Arme sind mit masswerkartig durchbrochenen Ansätzen verziert. Endlich fingen um 1500 schon die Geweihkronen an, als Schmuck- und Lichtträger verwendet zu werden, an der Wurzel mit der Halbfigur einer Frau geschmückt, deren Kostüm für die Zeit der Entstehung einigen Anhalt giebt.

Digitized by Google

III. Die Renaissance.

Der grosse Umschwung im Geistesleben, der sich in Italien im 15. Jahrhundert vollzog, fand seinen sichtbarsten Ausdruck auf dem Gebiete der Kunst in dem Abwerfen der gotischen Stilformen und der Neuschöpfung einer Formenwelt, die ihre Vorbilder in den Werken des klassischen Altertums suchte. Dass diese Umgestaltung neben der Bau- und Bildkunst auch die verschiedenen Zweige der dekorativen Künste in ihren Bereich zog, beweist, wie sie aus dem innersten Empfinden der Zeit herausgewachsen war. So verlangte auch das Gerät, das dem täglichen Leben diente, eine Renaissance, und so sieht man in Italien von der Mitte des 15. Jahrhunderts an, also zu einer Zeit, da im Norden die gotischen Formen noch in voller Blüte standen, ein Renaissance-Mobiliar, eine Renaissance-Dekoration entstehen, deren Formen zwar keine unmittelbaren Vorbilder im klassischen Altertum fanden, die man aber doch im Geiste desselben zu gestalten suchte.

Es fehlt hier an Raum und Anlass, auf das Mobiliar der italienischen Renaissance einzugehen, zumal dessen Einfluss auf dasjenige der deutschen Renaissance kein unmittelbarer ist. Vergeht doch nicht viel weniger als ein Jahrhundert von dem ersten Auftreten der neuen Dekorationsweise in Italien, bis dieselbe in Deutschland soweit Wurzel geschlagen hat, dass man von der deutschen Renaissance als einer herrschenden Kunst sprechen kann. Die Gotik sass den Nordländern zu fest im Blute, um sich so leicht mit anderen Formen-Elementen vertauschen zu lassen, wie in Italien, wo sie eigentlich ein fremder Gast gewesen war.

Es ist eine merkwürdige und beachtenswerte Erscheinung, dass, während in der Baukunst der Hochrenaissance im Norden sich die italienische Herkunft der neuen Formenwelt deutlich verfolgen lässt, doch zwischen einem italienischen und einem deutschen Renaissance-Möbel oft nur eine entfernte Formähnlichkeit besteht, und es lohnt sich wohl, den Gründen dieser Erscheinung nachzugehen. Man muss dabei den Weg aufsuchen, auf welchem die neue Formensprache in die deutsche Kunst eindrang. Nicht in den Fassaden von Kirchen und Schlössern, in Wandvertäfelungen, Epitaphien und Altären dürfen wir sie suchen; sie begegnet uns zuerst in den architektonischen Hintergründen der Maler und in dem, durch die neue Kunst des Typendruckes ausserordentlich verallgemeinerten Buchschmuck. Die Maler waren es zunächst, welche die Kunde von einer neuen Kunst nach dem Süden zog. In ihren Skizzenbüchern brachten sie die Motive mit über die Alpen, die sie in Oberitalien, der Wiege der italienischen Renaissance-Dekoration, erschaut hatten: die weiträumigen Kirchenhallen mit ihren auf antiker Grundlage beruhenden Stützenstellungen, die Kuppelkirchen aus Bramantes Schule, endlich jene Fülle von Einzelmotiven, die, der

Digitized by Google

Abb. 77. Venetianische Titelumrahmung.
(Nach Butsch, Bücherornamentik.)

antiken Formen- und Vorstellungswelt entlehnt, das Ornament der italienischen Kunst belebten. Dieser war eine unübersehbare Menge neuer Zierformen aus den Resten altrömischer Denkmäler erblüht. Auch in die zum Teil verschütteten unterirdischen Gemächer antiker Kaiserpaläste und Thermen, die „Grotten", waren die italienischen Künstler hinabgestiegen, und nannten die Ornamentik, welche sie von dort mitbrachten, Grotesken. Ihnen waren infolge ihrer humanistischen Bildung, der Grundlage der italienischen Renaissance, die Gestalten der antiken Götter- und Sagenwelt nichts Fremdes. Die Pane, Sphinxe, Drachen, die Delphine und die Fabelwesen aus dem Gefolge Neptuns, die geflügelten Genien und Masken, alle die Attribute der Olympbewohner, die ganze lustige Schar männlicher und weiblicher Bacchusdiener — sie alle befruchteten die Phantasie der italienischen Maler und Bildhauer und mischten sich dort mit der neuen, in Rankenwerk, Füllhörnern, Akanthuslaub, Palmetten und Mäandern schwelgenden Ornamentik der altrömischen Kunst. Aus dem Orient war, durch Vermittelung der über Venedig eingeführten Waffen und Lederarbeiten das spezifisch vorderasiatische Ornament, die Maureske hinzugekommen.

Den nordischen Künstlern war dies ganze Wesen zunächst fremd — aber sie nahmen es mit Begierde auf, als etwas Neues. Konnte es doch einen willkommenen Ersatz bieten für die allmählich im Handwerk erstarrte gotische Ornamentik — für die Masswerkmotive, das heraldische Wappenlaub und die Emblematik der christlichen Kirche und für die wild naturalistischen gotischen Pflanzenmotive. Es darf daher nicht wunder nehmen, wenn dieser ganze neue Zierat ihnen zunächst etwas ganz Aeusserliches blieb, ein aufgeheftetes Schmuckwerk, das allerdings doch dem deutschen Bedürfnis nach reichem, fabulierenden Inhalt der Kunst wiederum entgegenkam.

Digitized by Google

Vollzog sich auf diese Weise die Befruchtung der Phantasie einzelner Künstler, wie Dürer, Burgkmair, einzelner Kleinmeister und anderer auf ihren Reisen nach Venedig und Mailand, so drang in breiterem Strome die neue Ornamentik in weitere Schichten durch die auf den zahlreichen Handelsstrassen nach Norden eingeführten Druckwerke der venetianischen Offizinen, durch Bronzeplaquetten, kleinere Edelschmiedewerke und andere Erzeugnisse, die Molinier sehr bezeichnend „das Kleingeld der italienischen Kunst" nennt. An diesen lernte der Norden jene „in antikischer Art" gezeichneten Umrahmungen, die architektonischen Hintergründe von Heiligenlegenden, die ornamentalen Giebelendigungen und vor allem die Säulen in Kandelaberform kennen, die in der dekorativen Architektur und dem Möbelwerk der deutschen Renaissance eine so grosse Rolle spielen sollten.

Ein geradezu typisches Werk für die Uebergangszeit, also für das allmähliche, zunächst rein äusserliche Eindringen des antiken Zierwesens in die nordische Kunst, ist das Hauptwerk des Nürnberger Giessers Peter Vischer, das Sebaldusgrab in Nürnberg. Hier erhebt sich über dem Sarkophag des Heiligen ein völlig gotischer Tabernakelbau. Man erwartet diese schlanken Bündelsäulen in gotischen Fialen endigen zu sehen, welche Spitzbogen mit hohen Wimpergen zwischen sich aufnehmen müssten. An deren Stelle tritt uns ein Werk entgegen, das mit überraschend sicherer Empfindung für die dekorative Wirkung die neue Formenwelt in sein Bereich zieht. Und jene ganze Ueberfülle von schmückendem Detail, an welche die späte Gotik den deutschen Künstler gewöhnt hatte, nimmt die Formensprache der Renaissance an. Da bilden sich Säulenknäufe aus Blumenkörben, Konsolen aus Sphinxleibern, auf ihren Platten tummeln sich Putten, ein Laubwerk, das jede Erinnerung an spätgotische Motive zu Gunsten akanthusartiger Bildung aufgegeben hat, umzieht die als Kandelaber gestalteten schlanken Schäfte der Stützen. Es wäre eine nicht undankbare Aufgabe, der Verwandtschaft dieser Bildungen mit den Buchtlteln und Zierleisten der venetianischen Drucker, der Aldus, Jenson und anderer im einzelnen nachzugehen.

Und wie wir hier in einem hervorragenden Werke der Bildnerkunst das gotische Gerippe mit den neuen Formen der italienischen Kunst ganz naiv umkleidet sehen, so hält auch das deutsche Möbel noch längere Zeit mit Zähigkeit an seinem gotischen Aufbau fest. Nur wo der Meissel des Bildschnitzers einsetzt, vor allem im Ornament der Füllungen, in den Stützen und Bekrönungen, tritt das Neue herein. Und gerade hierin zeigt sich die Unabhängigkeit des deutschen Renaissance-Möbels von dem italienischen. Bei letzterem bleibt lange Zeit die Dekoration der Möbelflächen dem Maler vor-

Abb. 78. Bronzeplakette des Moderno (15. Jahrh.) (Nach: Arte Italiana decor. ed industr.)

Digitized by Google

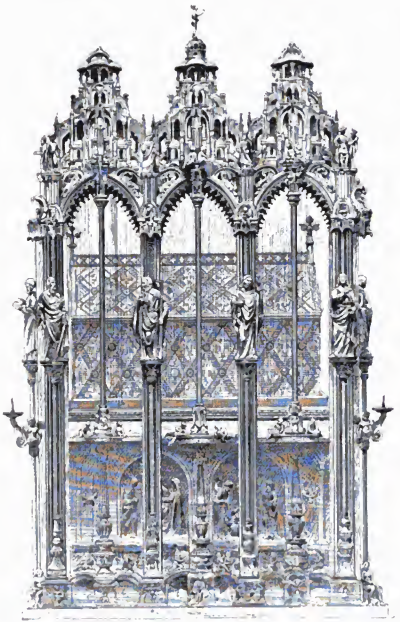

Abb. 79. Das Sebaldusgrab zu Nürnberg.
(Nach: Art pour tous.)

behalten. Aehnlich wie die Gotik die Flächen und Füllbretter glatt gehalten hatte, um sie mit Farbe zu schmücken, blieb auch in der italienischen Frührenaissance die Möbelfüllung zunächst ein gemaltes Bild, dem ein plastisch geschnitzter Rahmen erhöhte Bedeutung verlieh. Eine weitere Entwickelung fand diese Dekorationsweise, als an Stelle der Malerei die Intarsia trat; aber auch diese schuf zunächst für die Füllungen Flächenbilder, während sich die Schnitzerei auf die Einrahmung, sei es in reliefiertem Leistenwerk, sei es in trennenden Pilastern mit reichem aufstrebenden Relief-Ornament beschränkt. Jene über und über geschnitzten Wandvertäfelungen und Chorgestühle von S. Pietro in Perugia, S. Severino in Neapel, Sa. Giustina in Padua und anderwärts gehören erst einer ziemlich späten Zeit der italienischen Renaissance an. Dem gegenüber finden wir norddeutsche Werke, wie die Arbeiten in den Rathäusern von Münster und Lüneburg mit einer reichen Entwickelung reliefierten Füllungs-Ornamentes schon in der für die nordische Renaissance frühen Zeit von 1530—50.

Leider undatiert ist ein dreisitziger Chorstuhl in der Pfarrkirche zu Kidrich im Rheingau. Derselbe ist ein interessanter Beweis dafür, wie die deutsche Frührenaissance zunächst für derartige Aufgaben die Gesamtform der Gotik beibehält, und nur in den Einzelheiten mit Geschick die neuen Ziermotive verwendet. Dagegen erscheint Peter Flötner in Nürnberg sowohl mit seinen ausgeführten Möbeln wie mit seinen in Holzschnitt verbreiteten Entwürfen von reinerem Formgefühl. Ja, er muss geradezu für jene Frühzeit als Bahnbrecher der Renaissance in Deutschland gelten.

Inzwischen war in Italien dem frohnaiven Hineingreifen in die antike Formenwelt die Arbeit der Theoretiker gefolgt. Vitruvs Bücher von der Baukunst wurden

Digitized by Google

studiert und interpretiert; auf ihrem mehr oder weniger verstandenen Inhalt bauten sich die Theorien von den antiken Säulenordnungen eines Serlio, Vignola, Palladio und anderer auf. Sehr bald fanden diese mit Abbildungen erläuterten Lehrbücher der Baukunst ihren Weg in die nordischen Länder und veranlassten auch hier eine ernstlichere Beschäftigung mit der neuen Kunst, die man bis dahin spielend in ihren Aeusserlichkeiten angewandt hatte. Aber einen tieferen Aufschluss über das Wesen der altrömischen Kunst vermochten die nordischen Baumeister auch aus diesen Studien nicht zu gewinnen. Fehlte doch im Norden die Gelegenheit, die den Italienern so schnell das Verständnis für die Antike eröffnet hatte, in den Resten der Bauwerke ihre einfache Grösse auf sich wirken zu lassen. Abgesehen davon, dass letztere dem nordischen, durch den spielenden Reichtum der Spätgotik verwöhnten Künstler kaum verständlich war, vermochte er, wie uns schriftliche Aeusserungen Dürers beweisen, in dem antiken Säulenbau nichts Abgeschlossenes, keine fertige Kunst zu erkennen: er nahm ihn zwar auf, aber nur um ihn weiterzubilden. Dass solche Weiterbildungen von dem Gesetzmässigen der Antike ab- und unmittelbar zu reicheren, komplizierteren Bildungen führten, die in grösstmöglicher Willkür ihren Vorzug suchten, kann bei der Vorliebe der deutschen Bau- und Dekorationskunst für buntes und krauses Detail nicht wundernehmen. Von diesen Gesichtspunkten aus muss man auch die in einer Reihe von Büchern herausgegebenen Erfindungen des Strassburger Architekten Wendel Dieterlein beurteilen, die gegen den Schluss der Renaissancebewegung, im Anfang des 17. Jahrhunderts, einen ausserordentlichen Einfluss auf die Bau-, noch mehr auf die Möbel- und Dekorationskunst ausübten.

Die Neigung, den Aufbau des Möbels an die grosse Architektur anzulehnen, war dem Norden von der Gotik her geblieben. Kein Wunder, dass man jetzt an Stelle der Wanddienste, Strebepfeiler, Bogenstellungen, Fialen und Giebeln der Gotik mit Begierde zu den Säulenordnungen griff, um die Vorderfront von Schränken und Truhen, die Wandtäfelungen und Chorstühle damit zu dekorieren — war man doch gewohnt, dies ganze Formenwesen als Dekoration aufzufassen.

Und hier, im kleineren Massstab und noch durch die Vielfarbigkeit verschie-

Abb. 80. Dreisitz in der Kirche zu Kidrich.
(Nach Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaues.)

Digitized by Google

dener Holzsorten unterstützt, konnte sich eine Ueberfülle von Motiven, eine Buntheit der Dekoration entwickeln, die ihrerseits nicht ohne rückwirkenden Einfluss auf die Baukunst in Stein blieb. So begegnet uns an manchen Fassaden des 17. Jahrhunderts eine Schreinerarchitektur, deren üppiger Prunk nicht über die innere Gesetzlosigkeit hinwegtäuschen kann, während an Schränken, Portalbauten, Täfelungen nicht selten eine Virtuosität in der Handhabung der Architekturformen überrascht, die man dem Schreiner kaum zuzutrauen geneigt ist. Dass diesem neben einer gründlichen zeichnerischen Ausbildung auch die sich zu grösserem Reichtum entwickelnde Litteratur — die „Reiss- und Lauberbüchlein", sowie auch die in Frankreich und den Niederlanden erscheinenden Vorlagenwerke eines Du Cerceau und Vredeman de Vries zur Hand waren, darf man dabei nicht ausser acht lassen.

Bevor über das deutsche Renaissance-Möbel im einzelnen berichtet wird, muss der Rahmen in Betracht gezogen werden, in welchem dasselbe uns entgegentritt — die tektonische Innendekoration, welcher es sich einzuordnen hat. Auch hier kann uns das Vorbild Italiens nur einen losen Anhalt gewähren; die nordische Innendekoration entwickelt sich unter wesentlich anderen räumlichen Voraussetzungen.

Erst spät, im 17. Jahrhundert fand in Deutschland der italienische Palaststil Beachtung und Nachahmung; das, was ihn charakterisiert, der Sinn für Grossräumigkeit, konsequente Betonung der Achsen, Steigerung des Eindrucks in der Folge der Innenräume, suchen wir im nordischen Profanbau zunächst vergeblich. Einesteils war in Deutschland das den Südländern eigene Raumgefühl weniger ausgebildet — andernteils setzte sich seiner Bethätigung die räumliche Beschränkung und das Klima entgegen, auch das Gefühl für Wohnlichkeit, unter welchen Bedingungen in den eng ummauerten Städten des Nordens der Profan-

Abb. 81. Thürumrahmung, Entwurf von W. Dieterlein. (Nach dem Originalstich.)

Digitized by Google

Abb. 82. Täfelung im Fredenhagenschen Zimmer zu Lübeck.
(Nach Photographie von Nöhring.)

bau sich entwickeln musste. Die Schmalheit des Bauplatzes zwang zum Höhenbau, und dieser verbot seinerseits eine Steigerung der Stockwerkshöhen nach dem ästhetischen Bedürfnis, wie es der italienischen Renaissance selbstverständlich erschien. Auch da, wo eine stattlichere Raumhöhe gegeben war, wie in den „Dielen" des norddeutschen Patrizierhauses, wurde sie durch Einbauten, Galerien, Erker, Treppen dem Eindruck entzogen. So hat die deutsche Innenarchitektur fast immer mit niedrigen Stockwerkhöhen zu rechnen und ihrer innersten Neigung getreu, sucht sie das, was ihr an imponierender Raumwirkung abgeht, durch Intimität des Raumes und Zierlichkeit und Reichtum des Details zu ersetzen.

Digitized by Google

Das Auge, das nicht durch grosse, harmonische Verhältnisse in Stimmung versetzt werden kann, soll durch die Fülle des erzählenden Kleinwerks unterhalten werden. Die Beispiele, wo der Künstler zwischen diesen beiden Elementen eine harmonische Vermittlung fand, wie Ellas Holl im Rathause zu Augsburg, sind zu zählen.

Das Material der Wandbekleidung bleibt wie in der Gotik das Holz. Nur in den Alpenländern wird es gern bis zur Holzdecke emporgeführt, so dass das Mauerwerk der Wand ganz verschwindet; meist wird die Wand nur bis zu einer gewissen Höhe getäfelt, und dort die Bekleidung mit einem Gesims, auch wohl wie in Münsterschen Sälen durch eine Folge kleiner Giebel ausdrücklich beendigt. Die im Sinne der Renaissance umgemodelten antiken Säulenordnungen ergeben das Motiv der Teilung: dem geradlinigen Architravbau kommt die Struktur des Holzes ungleich williger entgegen, als den runden und bewegten Formen der Gotik — doch darf man, wie aus den einleitenden Betrachtungen von selbst folgt, keine strengen Säulenordnungen erwarten. Das Gesims mit den vortretenden Stützen — Säulen oder Pilastern — zu verkröpfen, ist das mindeste, was der Schreiner sich auch bei den einfachsten Aufgaben schuldig zu sein glaubt. Dagegen wird über die antiken Verhältnisse — Stärke der Stütze, Säulenweiten, Gesimshöhen und Harmonie der Verhältnisse mit absoluter Freiheit hinweggegangen. Wo, wie im Fredenhagenschen Zimmer zu Lübeck oder im Bürgermeistersaal des Augsburger Rathauses, durch Zusammenfassen zweier Säulen zu einer Gruppe palladianische Verhältnisse gewahrt sind, da erkennt man eben die Hand des feinfühligen Architekten. Doch sucht man übergrosse Schlankheit der Stützen oft in geschickter Weise mit den ästhetischen Anforderungen in Einklang zu bringen, indem man statt der Säulen zierlich detaillierte Kandelaberschäfte auf hohen Sockeln verwendet: sehr schön z. B. in dem Kapitelsaal des Münsterer Domes. In diesem Meisterstück einer deutschen Frührenaissance-Dekoration geben die mit Wappen und Ornamentwerk reich geschmückten, viereckig eingerahmten Füllungen die Tonart an; zu je zwei in der Breite sind diese Füllungsflächen durch Kandelabersäulchen zusammengefasst, über deren verkröpftem Gebälk die oben erwähnten flachen Giebel das Motiv organisch ausklingen lassen. Sehr ähnlich ist die Wandtäfelung im Friedenssaal des Rathauses in Münster behandelt; nur setzt sich hier zwischen die Kandelaberstützen eine flache Rundbogen-Architektur auf toskanischen Pilastern ein.

Wo die Täfelung bis zur Decke emporreicht, ist doch meist der Massstab der Innendekoration dadurch gewahrt, dass man der Säulenordnung nicht die ganze Höhe einräumt. Ueber der dem Auge gewohnten Täfelungshöhe, etwa zwei Drittel der Gesamthöhe, wird dann eine kleine obere Stützenteilung angeordnet, wie in dem schönen Zimmer des Faulerschen Palastes in Näfels (Kanton Glarus) oder in Schloss Ortenstein in Graubünden. Aber auch wo diese Anordnung nicht getroffen ist, fasst man die Wand als Ganzes zusammen und lässt sie, wenigstens bei reicheren Ausführungen, unter der Decke in einem nach antiken Regeln gezeichneten, häufig mit Konsolen gezierten Gesims endigen, welches dann gleichzeitig als Träger der Decke wirkt, deren Hauptbalken häufig in grösseren Konsol-Motiven noch in dem Gesims ausklingen.

Die Säulen und Pilaster der vitruvischen Ordnungen und die der norditalienischen Renaissance entlehnten Kandelabersäulen genügten aber den deutschen Dekorateuren noch nicht. Als beliebtes Motiv treten die Hermensäulen hinzu, nach unten verjüngte Pilaster, deren freiere Formen vielfach Anlass zu spielender Weiterbildung boten. Dieterlein zeigt sich hierin unerschöpflich; aber auch in den erhaltenen Werken — Täfelungen, Chorgestühlen und Schrankmöbeln finden sich unzählige Variationen. Oft biegen sie sich

Digitized by Google

Abb. 83. Prunkzimmer im Faulerschen Palast zu Näfels (Kanton Glarus).
(Nach Luthmer, Malerische Innenräume.)

Digitized by Google

frei aus der Wand heraus und nehmen die Form langgestreckter Konsolen an — anderwärts, wie in dem „Fürsteneckzimmer" des Frankfurter Kunstgewerbe-Museums, entwickeln sie sich mit hörnerartigen Auswüchsen in die Breite; ihre glatte Vorderfläche wird mit Mascarons, Fruchtguirlanden, kleinen Nischen belebt oder erhält durch Intarsia oder ausgegründete Flachmuster ornamentalen Schmuck. Ebenso wie in dieser Behandlung der Stützen spricht sich auch in dem Schmuck der Füllungen ein Fortschreiten von der gemässigteren Frührenaissance zu der wilden Phantastik des Spätstils aus. Für erstere ist der mehrgenannte Kapitelsaal des Münsterer Domes ein lehrreiches Beispiel. In seinen einfach umrahmten Füllungsbrettern nimmt noch die Heraldik die erste Stellung ein, die mit den gleichförmig sich wiederholenden Schilden und dem prächtig geschnitzten Laub der Helmdecken eine durchaus ruhige Wirkung macht. In den Nebenfüllungen entwickelt sich das charakteristische Ornament der Frührenaissance, augenscheinlich beeinflusst von Venedig, aber mit dem Auge des Deutschen gesehen, der, wie Heinrich Aldegrevers zierliche Ornamentstiche zeigen, dem Blattwerk eine eigene, heimische Gestalt zu geben bestrebt ist. Als eine vielleicht von Holland eingeführte Neuerung kommen die aus der Mitte der Füllung in voller Freiskulptur stark herausspringenden Männer- und Frauenköpfe hinzu, ein in der ganzen niederdeutschen Holzornamentik überaus beliebtes Motiv.

Welch weiter Weg, der von diesen anmutig-schlichten Bildungen zu dem Aufwand an Architektur führt, wie er in den

Abb. 84. Wandtäfelung aus der Kriegsstube zu Lübeck.
(Nach Photographie von Nöhring.)

Digitized by Google

Füllungsfeldern der Lübecker Kriegsstube, des Bremer Rathauses und anderen norddeutschen Dekorationen des 17. Jahrhunderts lebt. Zwischen den Säulenpaaren eine zweigeschossige Architektur, die von den Motiven des Steinbaues den ausgiebigsten Gebrauch macht: unten ein gequaderter Rundbogen mit schwerem Schlussstein, oben eine rechteckig umrahmte Nische, von zahlreichen horizontalen Gliedern durchsetzt. Fast überreich ist der Aufbau, welcher die zwischenliegenden Wandfelder füllt: Auch hier eine Rundbogennische mit Muschel, eingerahmt von einem von figürlichen Hermen und geschweiften Langkonsolen getragenen Architravbau, der mit breitem verziertem Fries, Attika und dreifach gebrochenem Giebel sich in der Höhenentwickelung nicht genug thun kann.

Diese vorwiegende Betonung der Füllungen scheint ein besonders norddeutscher Zug der deutschen Renaissance zu sein. Vielleicht war es die leichtere Verbindung mit Italien, die den süddeutschen Künstlern die in diesem Lande heimische Betonung des Rahmen- und Stützenwerks näher legte — zuletzt auch nur ein Ausfluss des italienischen Raumgefühls. Das Hervorheben des struktiven Gefüges, das dem Raum oft seinen Charakter giebt, war es, was von diesem verlangt wurde; der Deutsche erfreute sich lieber an der Fülle von Einzelheiten, welche die Füllungen des Getäfels ihm zu schauen gaben. So finden wir in Süddeutschland wie in Tirol und der Schweiz die Füllungsflächen meistens glatt, selten sogar durch Intarsien belebt, die mehr den Möbeln vorbehalten scheinen — höchstens, dass man die glatten Flächen durch schöngemaserte Hölzer dem Auge interessant macht. So finden wir es schon bei dem oben erwähnten Frankfurter Getäfel — nicht anders in dem mit fürstlicher Pracht ausgestatteten Bischofssitz von Velthurns.

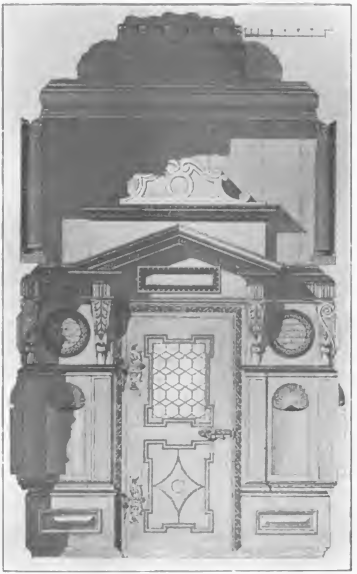

Abb. 85. Aus dem Fuggerstübchen im National-Museum zu München.
(Nach Hirth, Formenschatz.)

Die Stelle jedoch, welche im Norden wie im Süden die reichste Ausbildung erfuhr, war die Thür, die, wie oben gezeigt wurde, schon der Gotik Gelegenheit zu reichsten, tabernakelartigen Giebelbauten gegeben hatte. Auch der Renaissance genügt nur selten der einfach profilierte Thürrahmen: selbst in einfachen Täfelungen muss eine Pilasterarchitektur

Digitized by Google

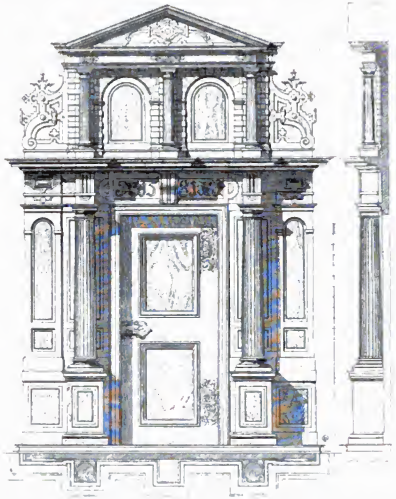

Abb. 86. Holzportal aus dem Schloss Lichtenberg im Odenwald.

mit Gebälk, Hauptgesims und Giebelaufsatz diesen wichtigsten Teil des Zimmers hervorheben. Ausserordentlich zahlreich aber sind die Beispiele, in denen der architektonisch geschulte Schreiner hier sein ganzes Können zur Geltung bringt, während bezeichnenderweise im italienischen Palast die Thürumrahmung als Teil der Steindekoration dem Architekten überlassen bleibt. Der antike Triumphbogen ist auch in der deutschen Renaissance meist der Ausgangspunkt für diese Bildungen; aber welche Fülle von neuen, bereichernden Motiven weiss man diesem klassischen Vorbild aufzudrängen. Sehr beliebt ist es, die freistehenden Säulen des Portalbaues mit rundbogig geschlossenen Wandnischen zu hinterlegen, die ihrerseits wieder von Rund- oder Dreiviertelsäulen getragen, dem ganzen Bau ein kräftiges Relief geben. So findet man die Anordnung in den beinahe klassisch-schönen Portalen des Hanauschen Schlosses zu Lichtenberg im Odenwald (jetzt im Schlosse zu Darmstadt), so im Peilerhause in Nürnberg, im Fürsteneckzimmer zu Frankfurt und im Schlosse Velthurns, wie in dem Prachtportal des Ehingerhofes zu Ulm. Wo es die Raumhöhe zulässt, bauen sich über dem Hauptgesims neue Architekturmotive auf, Wappentafeln, Nischen mit Skulpturen, wieder architektonisch eingerahmt und mit geradem, rundem, vielfach gebrochenem Giebelwerk bekrönt. Meist schmaler als die Thür, geben diese Aufbauten dann wieder Anlass zu konsolartigen Ueberleitungen, schlicht als Giebelhälften, wie in Velthurns, oder in schönem Ornament, wie in dem oben genannten Ulmer Beispiel. In reichster Erfindungskraft zeigen sich hier die deutschen Renaissancemeister, von einfach-edlen Bildungen bis zu wahren Architektur-Orgien, wie in dem Portal im Bückeburger Schlosse, wo die ausschweifenden Phantasieen Dieterleins uns in Eichenholz, Marmor, Vergoldung entgegentreten.

Der Ausbildung der Täfelungen und Thüren in der Innendekoration der deutschen Renaissance wurde eine etwas eingehendere Schilderung zu teil, weil die Motive desselben sich bei dem Mobiliar, namentlich den Schränken, vielfach wiederholen. Es bleibt auf die übrigen Elemente des Innenbaues, Decken und Fussböden, Fenster, Heizungs- und Beleuchtungskörper noch kurz hinzuweisen.

Digitized by Google

Das Steingewölbe als Raumüberdeckung kommt auch in der Renaissance im Profanbau wenig vor. Schon die Niedrigkeit der Stockwerke verbietet meist diese, eine grössere Höhenentwickelung fordernden Bogenkonstruktionen. Nur wo in den süddeutschen Städten sich der Palast der Grosskaufleute zu einer selbständigen Form entwickelte, zeigt sich das zu Lager- und Packräumen benutzte Erdgeschoss wohl massiv überwölbt. Im übrigen herrscht die Balkendecke vor, die in manchen Fällen eine Stuckbekleidung erhält, oft unter Betonung des sichtbaren Balkenwerkes.

Letzteres, die sichtbare Balkendecke mit ihrem reizvollen Farbenwechsel von braunen Holzbalken und den zwischenliegenden hellen Putzflächen, ist immer noch im Bürgerhause das beliebteste Motiv,

Abb. 87. Portal im fürstlichen Schloss zu Bückeburg.

Digitized by Google

Abb. 88. Kassettendecke nach Serlio.

wie sie es schon in der Gotik war. Doch macht sich in ihrer Ausbildung schon die Arbeitsteilung zwischen Zimmermann und Schreiner bemerkbar. In der gotischen Zeit, in welcher der Holzarbeiter im allgemeinen über eine höhere künstlerische Handfertigkeit verfügte, wurden die Balken selbst mit den kunstvollsten Schnitzereien versehen; von den auf uns gekommenen Beispielen seien nur die Balkendecken im Kloster zu Stein a. Rh. und im Rathaus zu Ueberlingen genannt — Prachtwerke, die uns eine überaus hohe Meinung von dem Können ihrer Verfertiger geben.

Ein ähnliches suchen wir bei dem Zimmermann der Renaissance vergeblich: geschnitzte Holzfassaden, wie das Leinwandhaus in Frankfurt und verwandte Beispiele im norddeutschen Gebiet des Fachwerkbaues sind Ausnahmen. Im allgemeinen beschränkte man sich auf Glätten und Abkanten der Balken, höchstens etwa auf ein verziertes Sattelholz unter den Auflagestellen. Die reichen Holzdecken, denen man in der deutschen Renaissance begegnet, sind Arbeiten des Schreiners, der hier unter dem Einfluss der italienischen Renaissance steht. Hier waren jene prächtigen, aus Brettern konstruierten Kassettendecken entstanden, in denen die Balken, in kunstvollen Durchkreuzungen Muster bildend, nur noch Scheinkonstruktion waren; sie wurden in der Werkstatt fertig gestellt und an die eigentlichen, die Decke bildenden Balken angehängt. Diese Kassettendecken, ein direktes Erbe des altrömischen Massivbaues, hatten in Italien eine weitgehende Ausbildung erfahren; Serlio hat unter anderem ganze Serien von Entwürfen hierfür veröffentlicht. Die Deutschen zeigten sich hier als gelehrige Schüler; ihre grosse technische Gewandtheit liess sie auch vor komplizierteren Anordnungen nicht zurückschrecken. Zu dem anmutenden Spiel der Linien, welche die in Kreuz-, Stern- und Kreisformen aneinandergefügten stark profilierten Teilungsbalken der Kassetten gewährten, gesellten sie bald Schnitzerei, welche die Innenfelder der letzteren ebenso belebte, wie die Füllungstafeln der Wandbekleidung. Verschiedenfarbige Hölzer, die hierbei Verwendung fanden, wie

Abb. 89. Deutsche Holzdecke.
(Nach Borrmann, Baukunst, I.)

Digitized by Google

auch der Intarsiaschmuck erhöhten den reichen Eindruck; doch scheint sich das Farbenbedürfnis des Deutschen hiermit Genüge gethan zu haben. Jene reiche Bemalung der Holzdecken, wie sie unter anderem im Dogenpalast, in den alten Herzogsschlössern von Mantua und Urbino noch heute das Auge entzückt, ist in Deutschland fast ohne Beispiel und nur etwa da zu finden, wo, wie in Tirol, unmittelbar italienischer Einfluss zu vermuten ist. Im allgemeinen hatte für den Deutschen die leuchtende Tiefe der warmen Holztöne, höchstens durch Vergoldung einzelner Teile aufgehöht, einen zu grossen dekorativen Wert, um sie mit Farbe zu bedecken.

Abb. 90. Entwurf einer Wappenscheibe von Daniel Lindtmair. (Nach Warneke, Musterblätter.)

Gegenüber dem reichen Anteil, den der Holzarbeiter an der übrigen Ausstattung des Zimmers hatte, muss es überraschen, dass er auf den Fussboden fast verzichtet. Ganz überwiegend ist in der deutschen Renaissance noch der Steinboden in Anwendung, wie uns die gleichzeitigen Darstellungen von Innenräumen beweisen. Dieselben Materialien und ähnliche Anordnung, wie in der Gotik, begegnen uns auch hier: parkettartige Muster aus verschieden gefärbtem Steinmaterial, vorwiegend gebrannte Thonplatten, auch wohl unter bescheideneren Verhältnissen einfacher Backstein-Estrich. Ein Belag mit Teppichen und Matten musste dem im Norden unwillkommenen Kältegefühl des Steinfussbodens entgegenwirken; unter ersteren begegnen uns vielfach orientalische Muster, die an den lebhaften, über Venedig und Genua geleiteten Handelsverkehr des Nordens mit der Levante erinnern. Es ist bekannt, dass wir die Kenntnis der alten orientalischen Teppichmusterung im wesentlichen den auf deutschen und holländischen Gemälden dieser Zeit mit grosser Gewissenhaftigkeit ausgeführten Darstellungen verdanken.

Wo Holzfussböden vorkommen — erhalten sind infolge der Weichheit des Materials nur wenige — vermissen wir jeden Luxus. Das aus kleinen Tafeln mit Ziereinlagen aus anderen Hölzern gebildete Parkett ist im 16. und 17. Jahrhundert so gut wie unbekannt; der Boden besteht aus grossen Holztafeln von ca. 1 m Seiten-

Digitized by Google

länge. Diese aus hellen Hölzern gearbeiteten Tafeln liegen in einem schmalen Rahmenwerk meist dunklerer Holzarten. Holz-Fussböden mit ornamentalen Intarsia-Einlagen, wie im Schlosse zu Weilburg, gehören erst der Zeit nach dem dreissigjährigen Kriege an.

Abb. 91. Täfelung einer Fensterleibung im Kapitelsaal zu Münster.
(Nach Borrmann, Baukunst I.)

Die Fenster erhalten jetzt allgemein Verglasung. Diese Kunst hatte sich an den Kirchenfenstern zu einer hohen Meisterschaft entwickelt; doch kommt für den Profanbau weniger die Glasmalerei in Betracht, als jene kunstvolle Musterung weisser Gläser in Bleirippen, wie sie sich in den Kirchen der Cisterzienser- und später der Bettelorden entwickeln konnte, denen der Schmuck farbiger Fenster durch die Ordensregel verboten war. Diese weisse, musivische Verglasung findet sich auch in Bürgerhäusern, meist allerdings, um den Eintritt des Lichtes möglichst wenig zu beschränken, in einfachen, rauten- oder bienenzellenförmigen Mustern. Auch die Butzenscheiben, die im Gegensatz zu den vielfach aus Venedig bezogenen klaren Fenstergläsern die einheimische Glasindustrie vertreten, werden häufig angewandt — ebensowohl in der ursprünglich runden Form, wie sechseckig zugeschnitten. Die in Süddeutschland und namentlich in der Schweiz unter der Mitwirkung namhafter Künstler zu hoher Blüte gediehene Herstellung farbiger Wappenscheiben liefert für reichere Ausstattung einzelne farbenreiche Bilder, die der übrigens schlichten Verglasung als Schmuckstücke eingefügt werden. (S. Abb. 90.)

Die Umgebung des Fensters findet in der Wandverkleidung oft eine besonders sorgfältige Behandlung, die hier unter den günstigsten Beleuchtungsverhältnissen ja auch am Platze ist. Man findet das Motiv der Wandtäfelung in der Fensterleibung oft zu besonderer Feinheit gesteigert (Fürsteneckzimmer, Münsterer Kapitelsaal) oder auch die ganze Fensteröffnung portalartig umrahmt. Dieser Zug müsste uns schon, auch wenn wir in den gleichzeitigen Bildern nicht die Bestätigung hätten, darauf hinweisen, dass der Renaissance-Einrichtung die Verhängung der Fenster mit Stoffen völlig fremd ist. Man erinnert sich, dass nach dieser Richtung die moderne Renaissance-Bewegung der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sich nicht genug thun konnte, und wird sich gern überzeugen lassen, dass diese licht- und luftraubende Anhäufung von Stoffen ihre Entstehung nur in der Phantasie des modernen Dekorateurs fand.

Auch eine Stoff-Bespannung der

Digitized by Google

Abb. 92. Kamin im Rathaus zu Lübeck.
(Nach Photographie von Nöhring.)

Digitized by Google

Wände, soweit dieselben keine Holzbekleidung erhielten, ist im 16. und 17. Jahrhundert nur in beschränktem Masse üblich. Bildwirkereien, die ja auch in Deutschland angefertigt und aus den Niederlanden eingeführt wurden, bileben nur den Reichsten zugänglich. Das Gleiche gilt von den Ledertapeten, die im 16. Jahrhundert einzig in Spanien hergestellt wurden, so dass man ihre Anwendung wohl nur bei den fürstlichen Kaufherren voraussetzen darf, die mit Spanien und dessen überseeischen Besitzungen in Geschäftsverbindung standen. Dagegen wurde in dieser Zeit in Deutschland eine Art von Stofftapeten angefertigt (die Papiertapete ist eine englische Erfindung vom Ende des 17. Jahrhunderts), die sich in alten Schlössern (z. B. Thann v. d. Rhön) in Resten erhalten haben. Es sind grobe Hanftuche, auf welche derbe Rankenmuster unter Aussparung des Grundes mit farbiger Scherwolle aufgedruckt wurden.

In den meisten Fällen wurde wohl der schmale Streifen von Wandverputz, der zwischen der Täfelung und der Decke sichtbar bileb, in seiner natürlichen Farbe der Tünche belassen, oder mit Kalk abgeweisst. Seinen Schmuck erhielt er durch Bilder, deren natürlicher Platz hier über der Täfelung war. Auf interieurs dieser Zeit, namentlich holländischer Herkunft, findet man oft einen erstaunlichen Reichtum an Tafelgemälden, mit welchen die Wände häufig ganz bedeckt erscheinen. Dem gegenüber spielt die eigentliche Wand-Malerei im deutschen Bürgerhause eine sehr untergeordnete Rolle. Einen Freskenschmuck, wie ihn die Adelspaläste Italiens aufweisen, findet man auch in deutschen Fürstensitzen nicht. Die wenigen bekannten Beispiele, wie die Fuggersche Badestube in Augsburg, die Säle der Trausnitz und des Schlosses von Landshut oder die bescheideneren Malereien in Veltlhurns lassen immer die Mitwirkung italienischer Künstler voraussetzen. Wo diese Arbeiten einheimisches Gepräge tragen, wie in der Wilhelmsburg in Schmalkalden, dem Schlosse von Welkersheim, stellen sie sich als ziemlich kunstlose, fast handwerksmässige Leistungen dar.

Für die Erwärmung der Zimmer sorgen Oefen und Kamine; die letzteren scheinen mehr dem Norden, die ersteren der Mitte und dem Süden Deutschlands eigentümlich gewesen zu sein. Die Hansastädte und manche erhaltene Schlösser Niederdeutschlands besitzen, vielleicht infolge der Nachbarschaft von Holland, architektonisch entwickelte Steinkamine, die als wesentliche Dekorationsstücke zum Schmuck der Säle beitragen. Auch für sie bot die glänzende Zierkunst der Renaissance reiche Schmuckmotive. Als Träger des Mantels findet man mit Vorliebe Hermen oder langgestreckte, mit Fruchtgehängen, Zierquadern und ähnlichem verzierte Konsolen verwendet. Der Mantel, der oft die ganze Höhe des Zimmers einnimmt, bietet auf seiner Vorderfläche dem Stuccateur Raum zu Ornament-, Wappen- und Figurenschmuck.

Die Renaissance ist aber auch die Glanzzeit der deutschen Töpferkunst. Der Kachelofen verlässt die schlichte Nutzform der gotischen Topf-Kachein und bietet dem Formschneider Gelegenheit zu freier Bethätigung seiner Kunst. Figürliche Reliefs, seien es ganze Scenen aus der biblischen Geschichte und der antiken Sagenwelt, seien es allegorische Halbfiguren, die Jahreszeiten, die Sinne, die Planeten darstellend, oder Medaillons mit Kaiserbildnissen, sind von Renaissance-Architekturen umrahmt, in denen sich derselbe Motivenreichtum ausspricht, dem man auch in den gleichzeitigen Wappenscheiben und Buchtiteln begegnet. Aber nicht immer beschränkt sich die Erfindungskraft darauf, den Ofen aus diesen in lustigem Wechsel sich wiederholenden Kacheln aufzumauern. Wo man ihm eine durchgebildete architektonische Form giebt, wie in den herrlichen Oefen des Augsburger Rathauses, zeigt sich die dekorative Architektur der deutschen Renaissance in ihren reifsten Leistungen. Gegenüber diesen vorwiegend in Relief geschmückten Oefen, die im allgemeinen

Digitized by Google

mit einer dunkelgrünen Bleiglasur überzogen, ausnahmsweise, wie in Augsburg, auch wohl geschwärzt wurden, entwickelte sich zu Ende des 16. Jahrhunderts in der Schweiz eine lediglich durch Malerei erzielte Dekoration der Kachein. Diese auf weissgrundiger Glasur mit Scharffeuerfarben ausgeführte Malerei, deren Hauptsitz zu Anfang Winterthur war, ist augenscheinlich durch die italienische Fayencekunst beeinflusst. Sie beherrscht bald den Geschmack so allgemein, dass der architektonische Aufbau des Ofens auf die nötigsten, möglichst glatt gehaltenen Gliederungen beschränkt wird. Die aufgemalte Dekoration überzieht auch diese mit Ornament, das vorwiegend in blauer Farbe gehalten wird; die glatten Kachelflächen aber bieten Raum zu figürlichen Kompositionen, welche an künstlerischem Wert den Schweizer Glasmalereien nicht nachstehen und bald in voller Vielfarbigkeit auftreten, soweit die Unterglasurfarben eine solche gestatten.

Ausser den Thonöfen sind in dieser Zeit aber auch schon eiserne Oefen im Gebrauch. Nach einer im Marburger Museum aufbewahrten Platte scheint der Guss dieser, zu grossen, viereckigen Feuerkästen zusammengesetzten Eisenplatten bis in die Zeit der Gotik zurückzureichen. Jedenfalls wurde er vom 16. Jahrhundert an in den Eisen erzeugenden Gegenden Mitteldeutschlands in ausgedehntem Masse und, was die Grösse und Stärke der in offenem Herdguss hergestellten Platten betrifft, mit bemerkenswerter Meisterschaft geübt. Die Sammlungen dieser Gegenden, namentlich die eben erwähnte, sind sehr reich an Beispielen; hier und da, z. B. auf dem Schlosse Eisenberg im Vogelsberg, sind derartige Oefen aus dem 16. Jahrhundert sogar noch in Gebrauch. Die Platten sind meist mit Reliefdarstellungen aus der biblischen Geschichte in architektonischer Renaissance-Umrahmung geschmückt. Die Modelle, welche in Holz geschnitten waren, sind augenscheinlich die Werke tüchtiger Bildschnitzer, von denen sogar einer, Philipp Soldan aus Frankenberg in Ober-

Abb. 93. Thonofen im Rathaus zu Augsburg. (Nach Kempf, Alt-Augsburg.)

Digitized by Google

hessen, aus der Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt ist.

Bot der Ueberblick über die Innendekoration der deutschen Renaissance den Eindruck eines gegen das Mittelalter nicht unwesentlich gesteigerten Prunkbedürfnisses, so hält sich das Mobiliar dieser Räume, was die Menge der Ausstattungsstücke betrifft, mehr in den früheren, bescheidenen Grenzen. Ein grosser, standfester Tisch als Mittelpunkt der Einrichtung, bewegliche Sitzmöbel, Stühle und Sessel, an Kastenmöbeln die Truhe und der Stollenschrank, in seltenen Fällen ein Prunkbett im Wohnzimmer, das war im wohlhabenden Bürgerhaus oder im Adelssitz des 16. Jahrhunderts im allgemeinen das ausreichende Mobiliar. Die grossen Schränke, welche für diese Stilperiode charakteristisch sind, hatten ihren Standort in den geräumigen Vorplätzen, die dem Bürgerhause dieser Zeit selten fehlten. Das grosse Buffet ist zunächst eine Eigentümlichkeit der Schweiz, wo es sich als fester Teil der Zimmereinrichtung in die Täfelung eingebaut findet und oft eine ganze Wand einnimmt. Auch die feste Wandbank erhält sich noch in ländlichen Gegenden, wenn sie auch selten mehr als Truhenbank eingerichtet ist.

Wenn somit die Schränke und Kasten im Mobiliar der Renaissance auch keine herrschende Rolle spielen, so mögen sie doch zuerst der Betrachtung unterzogen werden, da sich an ihnen die Stileigentümlichkeiten am deutlichsten ausprägen. Besonders der hochbeinige Stollenschrank, das zierliche Erbstück der Gotik erfährt in der deutschen Frührenaissance eine Ausbildung, die noch viele Erinnerungen an die gotische Periode bewahrt hat. Seine eigentliche Heimat ist der Niederrhein (weswegen ihn der Altertumshandel meist unter dem Namen „Cölner Stollenschrank" führt), wo sich der Nachbareinfluss der Niederlande noch lebhaft geltend machte. Völlig gotisch ist noch seine Konstruktion mit den, am untern, freistehenden Teil als zierliche Kandelabersäulchen geschnitzten Eckstollen, die bis zum Kranzgesims durchschlessen. Letzteres zeigt höchst selten die Profilfolge der Renaissance, meist die tiefe gotische Hohlkehle. Die Flalen, welche früher den Pfosten als Schmuck vorgesetzt wurden, haben sich ebenfalls in kleine, freiendigende Kandelaber verwandelt; dieselben als architektonische Stützen des Hauptgesimses zu behandeln, ist noch nicht zum ästhetischen Bedürfnis geworden. Auch die stellen „Wasserschläge" an den Horizontalgliedern sind beibehalten, in welche sich die scharfgezeichneten Rahmenprofile verschneiden. Der Einfluss der Renaissance macht sich vorwiegend in dem Schmuckwerk der Füllungsbretter geltend, wenn sich auch hier noch manchmal an minder sichtbaren Stellen, wie an der Rückwand des offenen Unterteils, das Pergamentroilenmotiv der Gotik erhalten hat. Jenes zierliche, von Oberitalien zwar beeinflusste, in der Führung seiner Linien aber, wie in dem pikanten Gegensatz zwischen dünnsten Rankenschlägen und kräftigen Blättermassen ausgesprochen nordische Ornament füllt die Thüren und feststehenden Felder des oberen Kastens; häufig streckt sich aus einem Rundschild der Mitte auf langem Halse der oben erwähnte Männer- oder Frauenkopf heraus. Eisenbeschläge, die an diesen Schränkchen im allgemeinen seiten sind, liegen als zierlich durchbrochene, mit rotem Leder oder gefärbtem Papier unterlegte Schienen auf dem oberen und unteren Rahmschenkel der Thüren.

Auch die Fusspiatte der Stollenschränke entbehrt eines ornamentalen Schmuckes nicht; die zwischen die Füsse eingefügten Bretter sind entweder in gleicher Art wie die oberen Füllungen und die unter denselben angehängten Schubladen mit Ornament geziert oder, wie bei einem besonders zierlichen Beispiel aus dem Berliner Museum, konsolartig geschweift und geschnitzt.

Die Ueberleitung der Stollenschränke zu dem grossen norddeutschen Schrank-Typus bilden kleine Schrankkasten, denen

Digitized by Google

Abb. 94. Rheinischer Stollenschrank aus dem Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.
(Nach: Kunstgewerbeblatt.)

Digitized by Google

Abb. 95. Frührenaissance-Schrank, Westfalen.
(Nach: Ausstellung zu Münster 1879.)

die untere offene Nische fehlt. Auch sie scheinen nach ihrem Stil und ihrem Vorkommen in Nordwestdeutschland von Holland zu stammen, wo sich (u. a. im Bürgerhospital zu Antwerpen und im Altertumsmuseum zu Brüssel) schöne Beispiele finden. Ganz in der schlichten Art des oben beschriebenen Münsterer Getäfels in Felder geteilt, haben diese als Schlagleisten und als Teilung der einzelnen Ornamentfelder die beliebte, oben freiendigende Kandelabersäule. Deutsche Beispiele zeigen wohl eine bewegtere Teilung der Vorderfront. Wie bei den früher beschriebenen gotischen Schränken nehmen die Thüren nicht die ganze Vorderfläche ein, so dass sie von feststehenden, friesartigen Flächen umrahmt werden. Bei einem schönen Beispiel von der Münsterer Ausstellung 1879 ist am unteren Teil eine grosse Schublade angeordnet.

Der für Norddeutschland charakteristische grosse Schrank mit vielteiliger Front tritt uns zumeist als der Vorderteil eines Wandkastens entgegen, der in seiner ganzen Tiefe in einer Wandnische verborgen ist, so dass nicht nur die Seitenflächen ganz schmucklos sind, sondern auch die Horizontalgesimse mit den Kanten der Vorderfläche aufhören und nicht herumgekröpft werden. Die Front wurde, je nach den Abteilungen des Innern, als ein fest zusammenhängendes Rahmenwerk konstruiert, zwischen welches die Thürchen und nach unten aufschlagenden Klappen, auch wohl Schubladen, eingefügt wurden. Das Rahmenwerk ist meist unverziert und mit zarten Profilen, der holländischen Art verwandt, eingefasst; die Thüren und Klappen erhalten die übliche Schnitzerei, fast immer mit figürlichen Darstellungen untermischt. Auf der früher erwähnten Münsterschen Ausstellung sah man eine Wandschrank-Vorderwand, bei welcher die Vertikalteilungen durch schraubenartig gedrehte Stäbe hervorgehoben waren. Aus diesen Schrankfronten entwickeln sich dann die freistehenden Schränke, von

Digitized by Google

denen das Hamburger Museum in seinem Ratsschrank aus Buxtehude ein hervorragendes Beispiel besitzt. „Angefertigt[1]) ist er im Jahre 1544, als die Renaissance an den Ufern der Niederelbe eben ihr erstes Jahrzehnt erreicht, und hier der Schrank sich noch nicht zum freistehenden Möbel durchgebildet hatte, daher die wagerechten Gesimse noch nicht an den Seitenwänden fortgeführt wurden."

„Die Konstruktion aus Rahmenwerk mit teils beweglichen, teils festen Füllungen ist klar ausgesprochen. Die Profile sind ebenso fein wie mannigfaltig. Die Verbindung der Rahmenhölzer ist technisch ganz ungewöhnlich und von grösster Festigkeit. Schnitzwerk in den Formen der niederrheinischen Frührenaissance mit vorherrschendem, hier und da durch groteske Köpfe belebten Pflanzenwerk, noch ohne eine Spur des Rollwerkes, welches wenige Jahrzehnte später die Naturformen aus dem Ornament verdrängt, sowie ein reicher Eisenbeschlag, in dessen Durchbrechungen noch die Spätgotik anklingt, schmücken die Vorderseite. Ist das Schmiedewerk, wie fast immer, beziehungslos, so tritt dafür in den Schnitzereien die ursprüngliche Bestimmung des Schrankes zur Aufbewahrung der Urkunden und Rechnungen milder Stiftungen der Stadt deutlich zu Tage. Im mittleren Unterfach ist die Spendung von Almosen dargestellt, auf der Klappe des Mittelfaches das Wappen der Stadt mit dem Kreuz zwischen den gekreuzten Schlüsseln; im Oberfach in der Mitte die Taube des heiligen Geistes, daneben der heilige Petrus: „Sunte Petert", rechts Maria: „Onse leve Vrouve." Zwei Familienwappen, wohl die der Stifter, an den Seitenthüren des Mittelfachs harren noch der Deutung. Eine Inschrift auf der Klappe lautet: „Anno domini dusen vife hondert unde 44". Dieselbe Jahreszahl wiederholt sich am Bilde der Maria, und, in Eisen gehauen, am Schloss der Klappe, welche, geöffnet, durch die eisernen Stangen wagerecht festgehalten wird."

Seiner Entstehung nach ebenfalls der Frührenaissance angehörig, aber weit in das 17. Jahrhundert hinein dauernd, ist ein anderer Schranktypus hier anzuschliessen, der vielleicht ursprünglich aus Holland stammt, aber eine grosse Verbreitung über West- und Mitteldeutschland fand, während er im Süden seltener vorkommt: der sogen. Ueberbauschrank. Er ist zweiteilig; der Untersatz ist ein zweithürliger Kasten, über dem häufig

Abb. 96. Ratsschrank aus Buxtehude, Hamburger Museum.

[1]) Justus Brinckmann: Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Leipzig 1894, S. 646.

Digitized by Google

Schubladen angeordnet werden, die sich aussen wohl in einer truhenartigen Ausladung markieren. Der Oberteil, stets niedriger als der Unterteil, besteht ebenfalls aus einem zwei- oder dreithürigen Kasten, der geringere Tiefe hat als der Unterteil, während dem Kranzgesims, aus Architrav, Fries und der antikisierenden Gliederfolge bestehend, wieder die ursprüngliche Tiefe gegeben wird. Sein Ueberbau wird dann auf den Ecken durch zwei Stützen aufgenommen. Die freistehenden Stützen, die diesen Schränken einen sehr zierlichen Charakter geben, sind verschieden gebildet; selten sind es einfache Rundsäulen, häufiger, namentlich

Abb. 97. Ueberbauschrank, Westdeutschland, 16. Jahrhundert; von der Ausstellung zu Leipzig 1879.

Digitized by Google

Abb. 98. Süddeutscher Schrank, von der Badischen Ausstellung in Karlsruhe 1881. Besitzer Graf Oberndorf in Edingen.

im 17. Jahrhundert, schraubenförmig gedrehte Säulen. Am häufigsten finden sich vierkantige, hermenartige Stützen, sei es mit einfachen Kapitälen oder mit tragenden Halbfiguren. Jedoch sind bei reicheren Beispielen an dieser Stelle auch Karyatiden beliebt, meist lebhaft bewegte weibliche Figuren mit reicher Gewandung, denen wohl durch Embleme, oder durch beigefügte Kinderfiguren, eine symbolische Bedeutung („Gerechtigkeit", „Stärke" etc.) gegeben wird.

Die Dekoration dieses Möbels folgt den verschiedenen Richtungen, die wir beim deutschen Renaissanceschrank kennen. Gegenüber dem Schmuck durch Schnitzerei

Digitized by Google

Abb. 99. Süddeutscher Schrank in Eichenholz, 17. Jahrhundert; von der Dresdener Ausstellung 1875.

und reiche Profillerung der Schrankthüren überwiegt allerdings, namentlich bei den von Süddeutschland beeinflussten rheinischen Beispielen, die reichliche Verwendung von Intarsia, die natürlich glatte Flächen gebraucht. Ja, man kann sogar sagen, dass dieses Dekorationsmotiv sich bei keiner anderen Möbelgattung in gleichem Mass von Reichtum und liebevoller Durchbildung zeigt. Die Intarsia überzieht nicht nur die Thüren, Seitenwände und sonstigen glatten Flächen, sondern schmückt auch die architektonischen Glieder, wie die Friese, Lisenen, Schlagleisten und die Seitenflächen der Hermenstützen. Hierbei ist nicht selten eine sehr geschickte Verteilung der Motive zu beobachten; während die zuletzt genannten Teile in mathematischen, parkettartigen Streifenmustern intarsiert sind, erhebt sich die Darstellung auf den Flächen zur vollen ornamentalen Freiheit. Rahmenwerk in vielfach gewundenen und aufgerollten Kartuschenformen schliesst Blumenstücke, auch wohl Landschaften und selbst

Digitized by Google

figürliche Darstellungen, ein. Von dem reinen Flächenornament der italienischen Intarsia sind diese farbigen Holzbildwerke weit verschieden: durch Anwendung bunter (auch wohl künstlich gefärbter) Hölzer sowie durch Brandschattierung suchen sie eine möglichst plastische Wirkung zu erzielen. Bemerkenswert ist, dass selbst bei diesen ganz auf Intarsiaschmuck angelegten Möbeln die geschnitzten Karyatiden, auch wohl Löwenköpfe am Hauptgesims und unter den Stützen als Konsolen vorkommen.

Hatte uns der oben beschriebene Schrank aus Buxtehude einen sehr klar ausgesprochenen Typus der norddeutschen Frührenaissance-Schränke gezeigt, so können wir ihm in dem süddeutschen Schrank eine ebenso lokal ausgebildete Form gegenüberstellen. Allerdings tritt dieselbe erst später, nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, in die Erscheinung; zur Zeit, als jene in ihrer Konstruktion noch auf gotischer Ueberlieferung beruhenden norddeutschen Schränke entstanden, herrschte in den süddeutschen Möbeln noch ausgesprochen gotische Formenweise, wie sie oben beschrieben wurde. Dafür zeigen diese Möbel nach 1550 ein volles Einsetzen der Renaissance mit ihrem ganzen Rüstzeug von Säulenordnungen, Gesimsen, Giebeln u. s. w., wie es auch die Wandtäfelungen dieser Zeit beherrschte. Man wird kaum behaupten können, dass von allgemeinen stilistischen Gesichtspunkten in dieser Besitzergreifung des Schreinerhandwerks durch die architektonischen Ordnungen ein Vorzug dieser, bis in das 18. Jahrhundert dauernden Richtung zu erblicken wäre. Immerhin wird man anerkennen müssen, dass die Sicherheit bewundernswürdig ist, mit der die Handwerker jener Zeit architektonische Kenntnisse sich anzueignen und zu verwenden wissen. Ebenso ist die technische Ueberwindung der aus dieser reichlichen Architekturverwendung erwachsenden Schwierigkeiten in hohem Masse anzuerkennen.

Die ursprüngliche, dem 16. Jahrhundert eigentümliche Form dieser süddeutschen

Abb. 100. Oberteil eines Schrankes, Nürnberg um 1540.
(Nach Lessing, Vorbilderhefte.)

Digitized by Google

Abb. 101. Süddeutscher Schrank (Rothenburg a. d. T.). (Nach: Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbe-Vereins.)

Schränke ist die zweier aufeinandergestellter Kasten. Nur selten sind diese beiden Teile so vollständig gleichmässig behandelt, wie bei einem im Kunstgewerbe-Museum zu Cöln befindlichen, bei dem die Gleichheit so weit geht, dass sogar der sehr reiche Intarsiaschmuck des unteren Teils beim oberen in umgekehrtem Sinne wiederholt, d. h., dass die ausgefallenen Stücke der ausgeschnittenen Fourniere des einen beim anderen benutzt, oder, wie die Schreiner es nannten, „Männchen und Weibchen" verwendet wurden. Meist unterscheiden sich beide Teile schon in der angewandten Säulenordnung, so dass am Unterteil toskanische, am oberen jonische Ordnung, oder, wie bei einem sehr reichen Stück des Münchener Nationalmuseums, unten jonische, oben korinthische Ordnung verwendet wurde. Dass die Eigentümlichkeiten dieser „Ordnungen" zum vollen Ausdruck gelangten, und z. B. der toskanischen Ordnung nie der Triglyphenfries fehlte, versteht sich bei der gewissenhaften Architekturkenntnis der Schreiner von selbst. Auch die Säulen pflegen in guten Verhältnissen gezeichnet zu sein; die Kannelierung ist meist vermieden und entweder durch Fournierung mit schön gezeichnetem Maserholz oder durch Intarsiaschmuck ersetzt. Beide Dekorationsmotive spielen überhaupt bei diesen Arbeiten, die häufig aus weichem Holz gearbeitet und ganz fourniert sind, eine grosse Rolle. Die Intarsia bewegt sich meist in dem bekannten, beschlagartigen Arabeskenwerk; doch steigert sie sich auch zu Blumenstücken, die, aus Vasen aufwachsend, die aufsteigenden Lisenen schmücken, und selbst zu Landschaften mit Jagden und zu figürlichen Darstellungen auf Friesen und Thürfüllungen. Wo sie fehlt, wird ein ausgiebiger Gebrauch von Maserfournier, namentlich der sehr beliebten ungarischen Esche, gemacht, deren Felder mit Streifen von dunklerem Holz eingefasst zu sein pflegen; auch ausländische Hölzer finden bereits Verwendung. Eine weitere Eigentümlichkeit des süddeutschen Typus, besonders der aus der Ulmer Gegend entstammenden Schränke, ist neben der Intarsia die Auflage ausgesägter Ornamente aus Fournieren von starker Papierdicke, die auch um die Säulenschäfte aufgeleimt werden.

Die Schränke haben im Ober- und Unterteil je drei Säulen. Dass die mitteiste als Schlagleiste dient, dürfte kaum vorkommen; vielmehr bilden sie das feste Gerüst, dem die vier Thüren eingefügt sind. An den Seiten pflegt man gerne ein Säulenpaar anzuordnen, der Zwischenraum wird durch eine Nische ausgefüllt. Die Freude an der Verwendung von solchen Formen findet weiteren Ausdruck in

Digitized by Google

der Behandlung der Thüren; sie erhalten als Schmuck eine meist etwas breitgezogene Nischen-Architektur, von Säulchen, Pilastern, Hermen oder auch von geschweiften Konsolen getragen, die eine Rundbogen-Nische einschliessen, und über deren geradem Architrav sich Giebel erheben, im 17. Jahrhundert gebrochen und geschweift, mehrfach verkröpft, seitlich mit Voluten oder vasenartigen Knöpfen bereichert.

Neben der hier beschriebenen Gattung, welcher die grosse Mehrzahl der noch erhaltenen süddeutschen Schränke vom Ende des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört, tritt als seltene Ausnahme eine Frührenaissance-Form auf, von der das Berliner Museum ein schönes Beispiel besitzt. Hier sind die Säulen durch Pilaster ersetzt; auch in den Flächen ist eine ruhigere, an oberitalienische Vorbilder erinnernde Pilaster-Architektur eingefügt. In zierlichem aufstrebendem Ornament sind die Pilasterflächen und inneren Füllungen geschnitzt. (Abb. 100.)

Bald, etwa mit Beginn des 17. Jahrhunderts, entwickelt sich der beschriebene zweiteilige Schrank, den eigentlich nur das stark betonte Kranzgesims von zwei aufeinandergesetzten Truhen unterscheidet, zu einer geschlossenen architektonischen Form, indem eine Säulenstellung die ganze Höhe des Möbels beherrscht, zu welcher nun auch das Hauptgesims, mächtiger entwickelt und mit breitem Fries, in das vorgeschriebene Verhältnis tritt. Diese Möbel sind fast immer sehr gross und augenscheinlich bestimmt, die geräumigen Vorplätze der Patrizierhäuser zu möblieren. Um ihren Säulen keine übermässige, aus dem Möbelmassstab heraustretende Höhe und Stärke zu geben, erhalten die Schränke meist einen hohen Unterbau, der zu Schubladen ausgenutzt wird; ausserdem werden die Säulen selbst gern noch auf ein Postament gesetzt. Dem ernsteren architektonischen Charakter entsprechend erhalten sie Kanneluren; Intarsiaschmuck oder Auflagen kommen an ihnen seltener vor. Dieser beschränkt sich auf die Flächen des Unterbaues und der Postamente, sowie auf die breiten Lisenen, die den Säulen als Hintergrund dienen. Auch Fries und Thürfüllungen pflegen intarsiert zu werden. Bei letzteren begegnen wir wieder den in reiche Giebelaufbauten entwickelten Nischenmotiven, an denen die im allgemeinen schlichtere Formengebung dieser Schränke einer üppigeren Behandlung Platz macht. — Eine der Ulmer Gegend eigentümliche Art liebt es, statt der kannelierten Säulen solche anzuwenden, die auf der Drehbank mit einer wecken-

Abb. 102.
Norddeutscher Schrank von 1641, aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg.

Digitized by Google

Abb. 103. Vierthüriger Schrank, norddeutsch. 17. Jahrh. im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

artigen Ringelung verziert sind. Auch hermenartige, nach unten verjüngte Pilaster mit Schuppen-Verzierung kommen bei diesen Schränken vor.

Die Beschläge pflegen bei den süddeutschen Kastenmöbeln keine dekorative Rolle zu spielen; sie beschränken sich im Aeusseren auf hübsch ausgeschnittene, meist verzinnte Schlossbleche. Im Innern der Schrankthüren findet man dagegen oft reich gravierte Hängebänder und Kastenschlösser.

Ganz die gleichen Formen, die bisher beschrieben wurden, sind auch der Schweiz eigentümlich. Hier findet auch, wie oben gesagt, diese Form der Kastenmöbel eine Abart in den grossen Kredenzen oder Büffets, die in die Täfelung der Zimmer eingefügt zu werden pflegen und sich noch vielfach an Ort und Stelle befinden (s. Fig. 83). Auch bei diesen können wir ein Fortschreiten von den Formen der Frührenaissance zu dem strengeren architektonischen Stil verfolgen. Die erstere bevorzugt freistehende Kandelabersäulchen von oft sehr zierlicher Zeichnung und ein zarter geschnitztes Rankenornament für die Füllungen. Bei den späteren tritt die Pilaster- und Nischenarchitektur mit reichlicher Intarsia-Verwendung in den Vordergrund. Diese Kredenzen enthalten zwischen dem schlichteren Unterteil und dem reicher behandelten Oberteil meist einen zurückspringenden Mittelsatz, der vom Unterteil eine schmale Tischfläche freilässt und im Hintergrund eine kleine Stufe zum Aufstellen von Trinkgefässen enthält. Auch die zinnerne oder kupferne Wasserblase mit dem muschelförmigen Waschbecken findet in diesem Mittelteil ihren Platz. In Deutschland scheint die Verwendung von Kredenzen sehr beschränkt gewesen zu sein, wenigstens haben sich wenige von unzweifelhafter Herkunft erhalten.

Der Waschkasten als selbständiges Möbel, dem wir schon in der Gotik begegneten, nimmt, ohne wesentliche Aenderung seiner Einrichtung an dem Uebergang zur Renaissance teil, ohne deren Entwickelung mitzumachen. Mit dem Ende

Digitized by Google

des 16. Jahrhunderts scheint sein Gebrauch ziemlich erloschen zu sein. Die nicht sehr zahlreich erhaltenen Beispiele dieses Möbels zeigen die Dekorationsmotive der süddeutschen Frührenaissance: Seitenlisenen, als Pilaster ausgebildet, manchmal mit ornamentaler Füllung; auf den Thürflächen die beliebte aufgesetzte Nische mit Giebelabschluss, über dem Hauptgesims des oberen Kastens wohl ein durchbrochener ornamentaler Aufsatz in Giebelform. In dem zinnernen Waschgerät begegnet man zierlichen Bildungen; die Schale ist fast immer als Muschel gestaltet. Bei der Wasserblase ist die geflügelte Kugel beliebt; auch Herzform kommt vor, Delphine mit Amoretten verraten eine reichere Phantasie des Zinngiessers.

Auch Norddeutschland nimmt gegen Ende des 16. Jahrhunderts den rein architektonisch gezeichneten Schrank auf; doch behält es gegenüber den typischen süddeutschen Möbeln noch immer eine grössere Freiheit, die teils auf der Ueberlieferung des vielfach geteilten dortigen Frührenaissance-Schrankes, teils auf dem Einfluss von Holland beruht, wo Vredeman de Vries durch seine Möbelentwürfe die Mannigfaltigkeit der Formen in günstiger Weise beeinflusste. Unterscheidend für diese norddeutschen Schränke ist die Bevorzugung der Schnitzerei, welche mit der Verwendung der harten Hölzer, Eiche und Nussbaum, zusammenhängt. Namentlich in Friesland und den Herzogtümern kommen Schränke vor, bei denen nicht nur alle Thürflächen mit figuralen Darstellungen meist biblischen Inhalts bedeckt sind, sondern auch sämtliche Stützen sich in Hermen und Karyatiden auflösen. Man darf dabei wohl an die Hauskunst der in der Winterruhe Beschäftigung suchenden Schiffer denken. Stilistisch höher als diese steht ein anderer Typus von Schränken, der in der guten Abgewogenheit seiner Verhältnisse oft einen geradezu vornehmen Eindruck macht. Im Gegensatz zu dem süddeutschen, in vier gleiche Felder eingeteilten Schrank, beruht derselbe auf der Anordnung von 6 gleich grossen Füllungsfeldern. Der durch ein Gurtgesims markierte Oberteil enthält zwei derselben als selbständige Thüren; am Unterteil werden

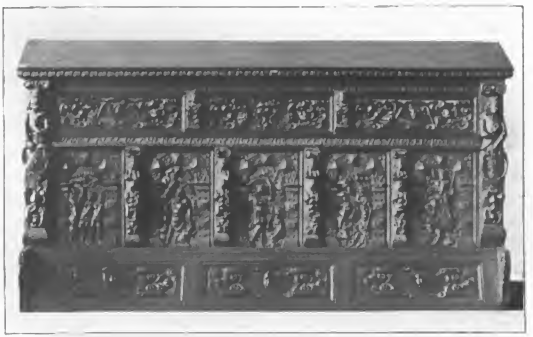

Abb. 104. Norddeutsche Truhe, 16. Jahrhundert; aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg.

Digitized by Google

die zwei übereinanderstehenden zu einer Thür vereinigt. Diese Schränke zeichnen sich durch eine der holländischen Art entsprechende sehr zarte Profilierung aus. Die Schnitzerei beschränkt sich meist auf eine flachgehaltene Friesverzierung oder einige das Hauptgesims tragende Konsolköpfe. Ihr Hauptschmuck besteht in Ebenholzeinlagen, welche, als Quadern den einrahmenden Friesen oder der Mitte der Thürfüllung eingefügt, mit dem Eichenholz eine sehr ansprechende Farbenwirkung ergeben. Auch der architektonische Schmuck ist bei dieser Art sehr diskret behandelt; statt der Pilaster am Unterteil nur Ecklisenen, in Füllungen gesetzt, und nur etwa am Oberteil zur Stütze des Hauptgesimses Pilaster, Halbsäulchen oder geschnitzte Tragfiguren.

Als eigentliches Zimmermöbel neben dem mehr dem Vorplatz zugewiesenen Schrank beansprucht die Truhe auch im 16. und 17. Jahrhundert noch eine grosse Bedeutung. Bei der Verheiratung einer Haustochter wurde sie dieser als Behältnis der Aussteuer mitgegeben — weshalb wir in ihrer Dekoration nicht selten Alliancewappen vertreten finden; für Wäsche und die liegend verwahrte Frauenkleidung blieb sie der beliebteste Aufbewahrungsort, bis sie im 18. Jahrhundert von dem Schubkasten, der „Kommode", verdrängt wurde. Immerhin hat sie sich in ländlichen Gegenden, wie in den Hamburger Vierlanden nach Brinckmann „bis auf unsere Tage nicht nur auf dem Kornboden oder der Diele, sondern im Wohnzimmer als ein wohlgepflegtes Möbel erhalten". Auch in den Kisten der Dienstmädchen, jenen zwar schlicht zusammengebauten, aber heute noch mit einer an alten volkstümlichen Motiven reichen Malerei geschmückten Bretterkasten hat sie sich in Mitteldeutschland und Bayern fortgeerbt.

Wie beim Schrank, so zeigen sich auch bei der Truhe zwei stilistisch verschiedene, nord- und süddeutsche Typen. Die norddeutsche Truhe beschreibt Brinckmann folgendermassen: Um die Zeit, als in Norddeutschland die Renaissance die Gotik aus dem Hausrat verdrängte, wozu sie fast ein Jahrhundert brauchte und in den Städten rascher als in den verkehrslosen ländlichen Bezirken zur Herrschaft gelangte, trat auch eine neue Bauweise der Truhen auf. (S. Abb. 104.) Die Vorder- und Seitenwände wurden nunmehr aus Rahmenwerk mit eingesetzten Füllplatten zusammengefügt. Hierbei behandelte man anfangs das Rahmenwerk als solches mit glatten Flächen, oder man gab ihm profilierte Einfassungen und füllte auch diese mit geschnitztem Ornament, welches sich zu den Fülltafeln wie der Rahmen zum Bilde verhielt. Später, als mit der Hochrenaissance die architektonischen Zierformen in den Möbeln zur Herrschaft gelangt waren, schmückte man die senkrechten Teile des Rahmenwerkes mit hermenartigen Gebilden, wobei entweder die landläufigen Dekorationsfiguren oder Neubildungen aus Figuren im

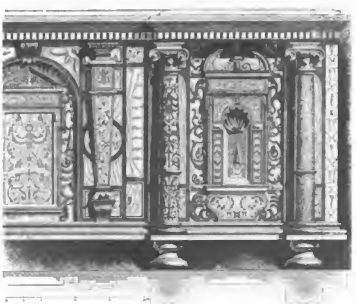

Abb. 105. Süddeutsche Truhe mit Intarsien. (Nach: Kunsthandwerk.)

Digitized by Google

Kostüm der Zeit angewandt wurden. Zugleich ordnete man über den Fülltafeln einen wie die Hauptfläche in kleine Felder geteilten Fries an. Die Füsse der Truhen, welche in der gotischen Zeit nur in Verlängerungen der Wangenbretter bestanden hatten, wurden aufgegeben. An ihre Stelle traten unter dem Kasten an dessen Seiten befestigte Latten, deren vorderes Ende in der Regel mit einer tiefen Hohlkehle und einem Dreiviertelstab kräftig profiliert und oft noch geschnitzt wurde. Zwischen diesen konsolartig den Kasten tragenden Füssen wurde oft, in einigen Gegenden stets, ein geschnitztes Brett stumpfwinklig befestigt. Anderswo lag das Brett in der Ebene der Vorderwand und wurde dann wie der Fries an deren oberen Rande gegliedert. Gedrechselte Kugelfüsse kamen bei den Truhen später als bei den Schränken, wohl erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts, in Aufnahme."

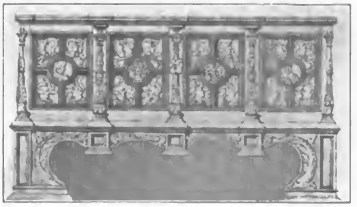

Abb. 106. Schweizer Truhe, im Baseler Museum. (Nach Heyne, Kunst im Hause.)

Auf gewisse örtliche Abweichungen in dieser typischen Gestalt der norddeutschen Truhe kann hier nicht näher eingegangen werden; kurz erwähnt sei nur, dass sich in Westfalen eine mehr flächige, der gotischen Konstruktionsweise verwandte Art ausgebildet hat, mit einem ganz eigentümlichen, kerbschnittartigen Ornament, in dem grosse Rosetten die Hauptrolle spielen und der Figurenschmuck ganz zurücktritt.

Die süddeutsche und Schweizer Truhe schliesst sich der Regel nach der Formenentwickelung des zweiteiligen architektonisch verzierten Schrankes an; stilistisch kann man sie manchmal von dem Unterteil eines solchen kaum unterscheiden, so dass nur das Fehlen der Thüren in der Vorderfront und die Ausbildung des Deckels, der Rahmen mit intarsierten Füllungen hat, sie als Truhe kennzeichnet. Mit dem Wegfallen der Thüren ist auch die architektonische Teilung der Vorderfront weniger gebunden. Man findet die Stützen — Rundsäulen, Hermen, geschweifte Konsolen — gleichmässiger und in grösserer Zahl über die Fläche verteilt, doch ist auch hier eine paarweise Gruppierung derselben beliebt. Die strenge Ausbildung des Gesimses über den Säulen mit Architrav und Triglyphenfries ist bei der geringeren Höhe des Möbels nicht immer durchführbar: oft liegt das Gesims der Deckelklappe unmittelbar auf den Kapitälen. Im übrigen ist die Dekoration mit giebelbekrönten Nischenmotiven, Intarsien, Auflagen u. s. w. auf den Zwischenfeldern der Stützen die gleiche wie bei den Schränken. Die Basis bildet ein starkes, ablaufendes Fussgesims, unter welchem Kugelfüsse das ganze Möbel tragen, wenn man nicht einen festen kastenartigen Untersatz mit Schubladen anordnet.

In der Schweiz hat neben dieser allgemeinen Form die Frührenaissance noch eine andere, selbständigere Art geschaffen, wovon die schöne Truhe mit dem Medaillonbildnis des Erasmus von Rotterdam im Baseler Museum ein Beispiel giebt. Hier ist die Teilung durch zierliche Kandelabersäulchen bewirkt, zwischen denen die Flächen, in Rahmen mit rundem Mittelstück geteilt, mit figürlich-ornamentaler Schnitzerei verziert sind. Die Truhe steht hohl auf den Postamenten der Ecksäulen, von denen aus geschweifte, mit Delphinen belegte Konsolen die Ueberleitung bilden.

Digitized by Google

Ausser diesen, als Hausgeräte dienenden Truhen hat die Renaissance eine grosse Zahl kleinerer Kasten aufzuweisen, die besonders als Zunfttruhen eine grosse Verbreitung hatten, aber auch als Dokumenten- und Schmuckbehältnisse dienten, bis sie im 17. Jahrhundert als sogenannte „Kabinette" sich zu einem beliebten Zier- und Luxusmöbel ausgestalteten. Von diesen wird weiter unten eingehender die Rede sein.

Von den Sitzmöbeln und Tischen der Renaissance ist weit weniger im Original erhalten, als von den Kastenmöbeln. Die Forschung ist daher wieder auf die gleichzeitigen bildlichen Darstellungen angewiesen, die als Ergänzung und Bestätigung für das dienen müssen, was in Museen und Privatsammlungen ziemlich spärlich verstreut ist. Zum Glück sind diese bildlichen Quellen für das 16. Jahrhundert recht ausgiebig; die illustrierte Litteratur, die mit der Reformationszeit mächtig aufblüht, beschäftigt sich in ihren teils lehrhaften, teils der Unterhaltung gewidmeten Büchern gerne mit dem Tagesleben der Bürger und Bauern, so dass sie gerade über die einfacheren Möbelformen Auskunft giebt.

Allerdings dürfen wir von diesen Bildern keine Darstellungen irgendwie kunstvoller oder auch nur stilistisch entschieden ausgesprochener Sitzformen erwarten. In Dürers, Schäufeleins und Burgkmairs Heiligenbildern und Sittenschilderungen, namentlich in den beliebten Bilderfolgen von den Ständen und Handwerken, kommt als Sitzmöbel noch sehr häufig die kastenartige, schlichte Truhenbank vor. Die

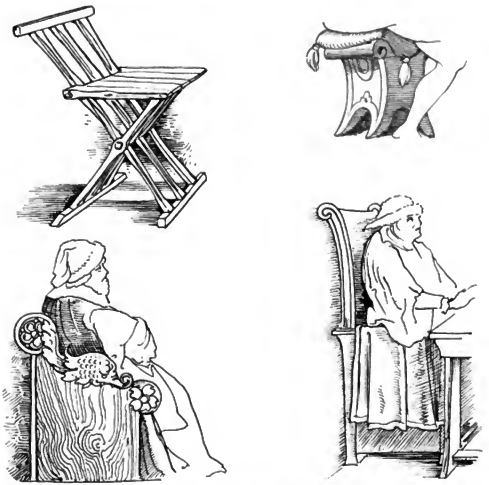

Abb. 107. Bürgerliche Sitzmöbel nach verschiedenen Bildern der deutschen Illustratoren des 16. Jahrhunderts.

Digitized by Google

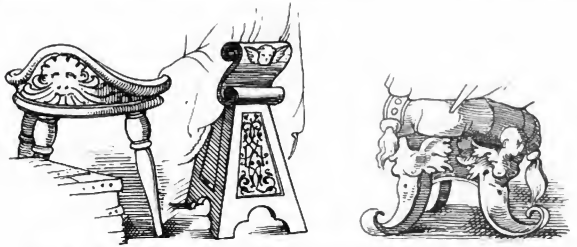

Abb. 108. Reichere Sitzmöbel nach Bildern deutscher und holländischer Illustratoren.

Handwerker und die Teilnehmer an ländlichen Gelagen bedienen sich drei- und vierbeiniger Schemel, aus einem Brett bestehend, in welches die vierkantigen Füsse kunstlos eingezapft sind. Ebenso sind die Bänke dargestellt, die nur selten Lehnen haben. Auf dem Dürerschen heiligen Hieronymus kommt ausnahmsweise eine kurze Bank mit Rücklehne vor, bei welcher nur die (nach auswärts stehenden) Füsse wie auch die Ständer der Lehne sauber abgefast erscheinen. Burgkmair hat in der Werkstatt eines Baders einen Faltstuhl dargestellt, dessen Beine aus je drei nebeneinanderstehenden Ständern bestehen, die oben und unten in eine horizontale Latte eingezapft sind — eine Form, die wohl heute noch vorkommt. Auch Jost Amman hat einen Stuhl mit geradestehenden, runden Ständern, zwischen welche die Schenkel des Sitzrahmens eingezapft sind, wie dergleichen auf dem Lande noch vielfach in Gebrauch ist. Auch der auf zwei Brettfüssen mit unterer Verbindung ruhende Schemel, den wir ebenfalls bei diesem Meister finden, hat sich bis heute erhalten, wie auch der Stuhl, bei dem die ganzen Seitenteile aus Brettern geschnitten sind. Einen fast eleganten Stuhl stellt Burgkmair dar, dessen Lehnenstützen volutenartig etwas nach rückwärts geschweift sind, während der Sitz auf vier graden, bis zur Armlehne emporgeführten Ständern ruht.

Die bevorzugten Stände werden auf diesen Bildern durch reicher ornamentierte Sitzgelegenheiten ausgezeichnet; man wird wohlthun, bei diesen Darstellungen

Abb. 109. Lehnsessel in Faltstuhl-Form.
(Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.)

Digitized by Google

manches der Phantasie der Maler gutzuschreiben. Schon die Schemel nehmen hier geschweifte Konturen an, ihre Ständer endigen nach Art der antiken Marmorbänke in Voluten, Löwenklauen, auch wohl oben in Engelsköpfen. Elegante Schemel mit niedrigen Lehnen zeichnet Jost Amman in verschiedenen Formen. Daneben erscheint als Lehnsessel eine geschlossene Form, die in der Seitenansicht an Chorstuhlwangen der Zeit erinnert. Der eigentliche Prunksitz der

Abb. 110. Renaissance-Stuhl mit geschnitzter Rücklehne.
Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.)

Renaissance hat aber wieder die Form des Faltstuhls angenommen; dies ist der Typus, der auch in den Museen noch in verhältnismässig zahlreichen Beispielen erhalten ist. Das Gestell besteht an der Vorder- und Rückseite aus je zwei, sich im Scheitel berührenden Halbkreisen; an diesem Punkt ist die natürlich nicht mehr zur Anwendung kommende Drehachse durch einen Löwenkopf, eine Rosette oder dergleichen markiert. Die Verbindung der zwei Fronten wird durch untere Querleisten erzielt; weitere Querleisten in Sitzhöhe dienen zur Befestigung der Gurte oder Lederriemen, welche den Sitz bilden. Die in den Sammlungen vorhandenen Beispiele dieser Gattung sind fast alle nachträglich an dieser Stelle überpolstert; ursprünglich hat man sich hier ein loses Sitzkissen zu denken, da die feste Polsterung erst dem Ende des 17. Jahrhunderts angehört.

Die hochgeführten Stollen des Rückenteils, die in geschnitzte Mascarons, Löwenköpfe oder dergleichen endigen, nehmen entweder ein festes Brett als Rücklehne zwischen sich auf oder, was namentlich auf bildlichen Darstellungen häufig vorkommt, einen losen Behang von Stoff, unter welchem jedenfalls feste Riemen als Rückenstütze verborgen waren. Von den Rückenstollen gehen die Armlehnen in sanft geschweifter Linie zu den weniger hoch heraufgeführten Hörnern des Vorderteils und sind an der vorderen Endigung in Voluten, Köpfen u. s. w. beendigt, deren weiche Formen für die Hand eine bequeme Unterlage bilden. Bemerkenswert ist, dass der untere Bogen der Beine gern mit vorspringenden Nasen besetzt wird, wie sie auch am ähnlich geformten Riegelwerk des Fachwerkbaues vorkommen. Es ist, als ob es den Holzarbeitern widerstrebt hätte, beim Rundschneiden des Brettes das Material, aus dem sich noch eine Verzierung bilden liess, ganz wegzuschneiden.

Aber auch der Lehnsessel und Stuhl mit geraden Ständern, dem man in seiner schlichtesten Form bei den Bauernbildern begegnet, erfährt eine reichere Gestaltung,

Digitized by Google

welche die Ständer, Fusszargen und Rücklehnen mit Schnitzerei verziert. So besitzt das Berliner Museum ein hübsches Beispiel vom Ende des 16. Jahrhunderts, bei dem die Ständer auf der Vorderseite ein Schuppenornament erhalten haben, während das Rückenbrett den zweiköpfigen Reichsadler darstellt; ein anderes, 1607 datiertes Beispiel daselbst hat als Rückenbrett ein in Kartuschen liegendes Alliancewappen, welches von zwei in Rankenschläge ausiaufenden bärtigen Männern getragen wird. Auch bei diesen Beispielen wird man Brett- oder Flechtsitze annehmen und die jetzigen Polster als spätere Zuthat ansehen müssen. Auch der Armsessel entwickelt sich in ähnlicher Weise, zunächst ebenfalls mit vierkantigen Ständern, die entweder stumpf oder, wie bei einem Beispiel des Berliner Museums, mit einem kleinen Sockelprofil auf den Boden aufsetzen. Der obere Teil der vorderen Ständer, der die Armlehnen trägt, erhält balusterartige Form oder ist als kleine Herme geschnitzt. Die ziemlich geraden Armstützen erhalten wohl eine ganz flache, die Benutzung nicht störende Schnitzerei. Die Ständer der Rücklehne endigen in einen metallenen Knopf. Ueberhaupt tritt jetzt das Metall als Schmuckmotiv in Gestalt grosser, enggestellter Nägel hinzu, mit welchen der aus starkem Leder hergestellte Sitz- und Rückenbezug befestigt ist.

Abb. 111. Lehnsessel, 17. Jahrh. mit Lederbezug.
(Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.)

Ganz allmählich wird mit Beginn des 17. Jahrhunderts auch die lange verschmähte Drehbank wieder zum Bau der Sitzmöbel in Anspruch genommen. In die kantigen Ständer werden einzelne gedrechselte Teile eingelegt, wobei aber mit konstruktivem Verständnis darauf gehalten wird, dass die Stelle, in welche sich Querhölzer einzapfen, vollkantig bleibt. Die Drechselprofile sind zuerst noch von einfachster, spindelförmiger Gestalt; bald nehmen sie auch kandelaber- oder dockenartige Formen an, bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts mit dem beginnenden Barockstil der Drechsler sich schwierigere Aufgaben in den schraubenförmig gewundenen Säulen zutraut.

Wenn im allgemeinen der Stuhl der Renaissance an Leichtigkeit und Beweglichkeit gegenüber den Sitzmöbeln des Mittelalters gewonnen hat, so haftet der bisher beschriebenen Form durch das gradlinige Aufsteigen der Ständer, das namentlich bei der Rücklehne unseren Begriffen von Bequemlichkeit widerspricht, etwas Starres und Steifes an. Man hat diese Eigenschaft, wohl nicht mit Unrecht, aus der Tracht der Zeit erklären wollen, die

Digitized by Google

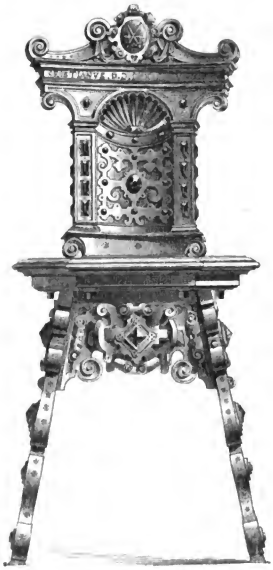

Abb. 112. Stuhl aus dem Kgl. Historischen Museum zu Dresden. (Nach: Kunsthandwerk.)

in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von der spanischen Hoftracht beeinflusst, einen ähnlich steifen, abgezirkelten Charakter trug. Auch die Höhe der Sitze erscheint uns unbequem und lässt die Erinnerung an den thronartigen Ceremoniensitz, der dem Stuhl noch anhaftet, nicht verloren gehen. Bestätigend in dieser Hinsicht sind die in den ländlichen Bezirken Norddeutschlands bis ins 19. Jahrhundert im Gebrauch gebliebenen Ehestühle, die auch ihren vielfach festgehaltenen altertümlichen Formen nach bis in das 16. Jahrhundert zurückzugehen scheinen. Sie bildeten, ebenso wie die Truhe und die Wiege, einen Teil der Ausstattung; der für den Mann bestimmte Stuhl pflegte wesentlich höher zu sein, als derjenige der Frau.

Dass neben den bisher beschriebenen Formen auch ein in Italien vielfach vorkommender Typus in Deutschland Eingang fand, beweisen die Reste einer unter Kurfürst Christian I. von Sachsen (1586 bis 1591) für das Dresdener Residenzschloss angefertigten Ausstattung. Es ist eigentlich eine Schemelform mit Lehne, bei welcher der Sitz auf zwei durch Querverbindungen gesicherten Brettern ruhte. Die Dresdener Stühle stellen sich als höfische Prunkstücke dar: sie sind von schwarz gebeiztem Birnbaumholz mit kunstvoller Schnitzerei im Stil der deutschen Renaissance gearbeitet, die Lehne mit dem sächsischen Wappen und dem Namen des Bestellers versehen. Die Vorderseite der Lehne ist als eine von zwei Pilastern eingefasste Nische gebildet; die Nägel auf dem Ornament und kleine Quadern in der Pilasterfüllung bestehen aus farbigem Jaspis. Die Rückseite enthält ein in Holz geschnittenes kräftig modelliertes Reliefmedaillon mit dem Brustbild je eines römischen Kaisers. Zwei reich geschnitzte Seitenteile mit Querverbindungen bilden das Fussgestell; der Sitz besteht aus einer achteckigen Platte von Zöblitzer Serpentinstein mit schwarz eingelassener Arabeske.

Zur Ergänzung der im ganzen geringen Anzahl von Typen nachweisbar deutscher Herkunft mögen hier noch die Entwürfe zu Sitzmöbeln und Tischen herangezogen werden, welche die niederländischen Künstler der Spätrenaissance hinterlassen haben, namentlich der fruchtbare Vredeman de Vries und Crispin van den Passe; auch die Bilder und Stiche des letzteren ergeben manche interessante Ausbeute. Neben den Stühlen mit senkrechtem Ständerbau, der hier eine reichere Ausbildung, teils in Schnitz- und Drechslerarbeit, teils in architektonischen Motiven, aufweist, kommt auch der bequemere Faltstuhl häufig vor, dessen Lehne entweder mit Leder benagelt oder

Digitized by Google

aus offenen, von Säulen gestützten Rundbogenstellungen gebildet ist. Auch das Dreibein mit hochgeführtem Rückenständer, an den sich die volutenartige Rücklehne anschliesst, findet man vertreten.

Bei den Tischen der Renaissance kann man zwei Gruppen unterscheiden: solche, bei denen die Tischplatte durch ein bockartiges Gerüst getragen wird, bestehend aus zwei Stirnwänden, die in der Mitte und oft auch unten Querverbindungen haben, und solche, die vier Füsse zur Unterstützung für die Ecken der Platte anwenden. In dem 16. und 17. Jahrhundert pflegen diese Füsse durch rahmenartige Fuss- und Kopfzargen zu einem festen Gerüst verbunden zu sein; ganz freistehende Füsse gehören erst der späteren Periode an.

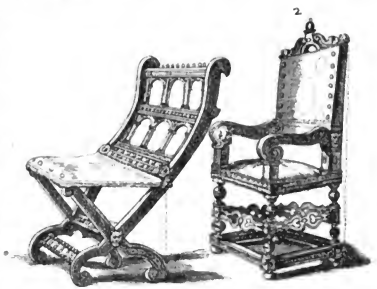

Abb. 113. Stuhlentwürfe nach Vredeman de Vries.

Wie von den Stühlen haben sich auch von den Tischen nur die reichverzierten in den Sammlungen erhalten: für die einfacheren Möbel des Bürger- und Bauernhauses geben die Illustratoren den Anhalt. Sie zeigen uns die Tische mit Stirnwänden in verschiedener Ausführung, von dem einfachsten aus gekreuzten Latten gebildeten Bockgestell bis zu geschweiften Brettern und zu Anordnungen, wie bei Jost Amman, wo die Wand aus einem Rahmen besteht, der oben und unten in eine Leiste von grösserer Holzstärke eingezapft ist; die obere ist geschnitzt, die untere zu einem konsolartigen Fuss ausgeschnitten. Im allgemeinen beweisen uns die erhaltenen, reicher geschnitzten Beispiele dieser Gruppe, dass die Möbel-Entwürfe von Du Cerceau und Vredeman de Vries in Deutschland vielfach als Muster benutzt wurden, die ihrerseits wieder von den Italienern die reich gezeichneten Konsolmotive dieser Tischfüsse entlehnt haben. Typisch für die deutschen Beispiele ist eine hermenartige Stütze in der Mitte, an welche sich seitwärts Konsolen mit Löwenköpfen und -Füssen — eine verblasste Erinnerung an die römische Antike — anlehnen. Das Ganze ist auf eine derbe Leiste gestützt, die seitwärts in liegende

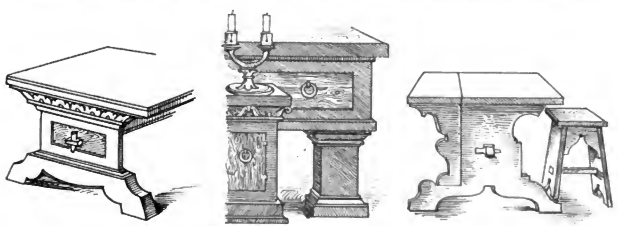

Abb. 114. Verschiedene Tischformen nach Bildern deutscher Illustratoren.

Digitized by Google

Abb. 115. Renaissance-Tisch aus dem Historischen Museum zu Bern.
(Nach: Kunsthandwerk.)

Konsolen endigt und zwischen sich die Querverbindung trägt; von der Mitte der letzteren aus werden nach der Vorschrift der oben genannten Entwürfe eine oder mehrere Stützen unter die Tischplatte gestellt.

Bei den auf freien Füssen stehenden Tischen nimmt die Fusszarge häufig die

Abb. 116. Fuss eines runden Tisches aus dem Museum zu Stuttgart.
(Nach: Kunsthandwerk.)

Digitized by Google

Gestalt eines als Fussbank dienenden Rahmens an; auch die Diagonalverbindung mit mehr oder weniger betonter Mitte wird mit dem 17. Jahrhundert beliebt. Immer hat dieses Fussgerüst eigene Kugelfüsse, die zwar unter den Tischfüssen angeordnet sind, aber die Fusszarge doch als selbstständigen Teil des Tisches erkennen lassen. Die Tischfüsse selbst haben noch vielfach Architekturform, Säulen oder Pilaster; erst später tritt die gedrechselte Dockenform mit oben liegendem Schwerpunkt ein, der gern durch eine starke Kugel betont wird. Erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts nehmen diese Tischbeine jene übertriebene Form an, die oft die Benutzung stört und werden, namentlich in Süddeutschland, nach unten gespreizt gestellt. Wie bei den Stuhlbeinen, so wird auch hier die Stütze in eine Schraubenform verwandelt, die allerdings den äusseren Kontur der Docke beibehält. Diese Form ist für die Hansastädte charakteristisch. Die obere, die Platte tragende Zarge ist meist kräftig profiliert, nicht selten an den Stützpunkten mit Konsolen verziert; Schubladen scheinen nicht häufig zu sein. Doch zeigt uns ein Gastmahl von Schäuffelein einen auf viereckigen Pilastern stehenden Speisetisch, dessen Platte mit vollständigen Schränken unterbaut ist. Interessant ist ein neben dem Haupttisch einem Tischgast zur Hand gerücktes Nebentischchen mit einem Leuchter, das vollständig die Formen unserer Nachtkonsolen hat. (S. Abb. 114.) Die Tischplatte hat oft die Auszugsvorrichtung, die wir schon in der Gotik kennen gelernt haben und die heute noch in Gebrauch ist. Doch dürften wohl von den Tischen unserer Sammlungen die meisten Platten erneuert sein. Beliebt war auch eine Einlage von Schiefer oder Solnhofer Stein, die häufig durch Aetzung und Gravierung verziert wurde, wenn sie nicht, wie auf dem Lande häufig noch jetzt, als Rechentafel dienen musste.

Abb. 117. Reiches Renaissance-Bett. (Burgkmair: Vision der Sibylle.)
(Nach Hirth, Kunsthistorisches Bilderbuch.)

Wahrscheinlich waren diese mit Kalendarien und dergleichen geätzten oder bemalten Tische nur Schaustücke, die zu bestimmten Geschenkzwecken angefertigt wurden. Mehrere Museen (München, Stuttgart u. s. w.) enthalten schöne Beispiele.

Gewissermassen als einfüssige Tische müssen die mit runder, achteckiger oder quadratischer Platte bezeichnet werden, deren Stützen aus Konsolen bestehen, die in der Mitte zusammenlaufen. Bei einem

Digitized by Google

Tisch in den Stuttgarter Sammlungen wird die Stütze durch einen Kasten gebildet, vor dessen gebrochenen Ecken Säulchen stehen. Aehnlich ist der schöne Tisch im Seidenhofzimmer in Zürich; hier ist der mittlere Kasten durchbrochen und hat auf den Ecken geschnitzte Löwenklauen.

Das Bett der Renaissance, wie man es bei den mehrfach genannten Illustratoren sehr häufig findet, bildet wie im Mittelalter ein durch Vorhänge rings umschlossenes Zeit in einer Ecke des Gemaches. Wie dort wird an eiserne Stangen von der Decke herab ein Eisenrahmen gehängt, in welchem sich an Ringen die Vorhänge bewegen. Als oberen Abschluss zum Verdecken der Stangen wendet man einen kurzen Ueberfall an, oft gestickt, fast immer in Lambrequins mit Quasten oder Fransen endigend. Dass statt des von allen Seiten schliessenden Vorhanges auch solche vorkommen, die bei frei im Zimmer stehenden Betten nur die Kopfseite schützen, sehen wir auf Burgkmairs schönem Blatt: „Die Vision der Sibylle". Hier ist unter dem grossen Betthimmel noch ein zweiter kleinerer von der Rückwand aus vorgestreckt, in elegant geschwungenen Formen und augenscheinlich reich verziert. (S. Abb. 117.)

Die Bettstatt selbst zeigt eine sehr ergiebige Ausstattung mit Kissen und Polstern, ebenso mit Tüchern, welche bis auf den Fussboden herabzuhängen pflegen. Dass bei einer so vollständigen Verhüllung der Bettkasten selbst keine reichere Behandlung erforderte, versteht sich von selbst; wo er uns gezeigt wird, sehen wir viereckige Eckstollen und glatte Bretter. Nur das Oberteil wird noch als feste Rückwand über dem Kopfkissen emporgeführt und erhält eine bescheidene Ausbildung durch Eckpilaster und ein zartes Gesims. Typisch scheint die Umgebung des Bettes zu sein. Seine Höhe macht einen Tritt zum Einsteigen nötig; an Stelle desselben findet sich häufig vor der Langseite eine Sitz-Truhe aufgestellt, vor welcher wohl ein Tisch steht. Bei dem oben erwähnten Burgkmairschen Blatt steht die Truhe vor dem Fussende des Bettes; an der Langseite führen zwei mit Teppich belegte Stufen zum Lager empor.

Abb. 118. Prunkbett des Paul Scheurl aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg.

Dass es neben dieser

Digitized by Google

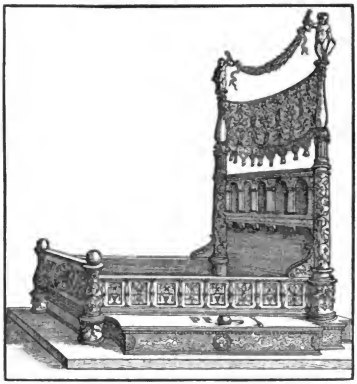

Abb. 119. Entwurf einer Bettstelle nach P. Flötner.

die Entwürfe Flötners hinter sich. Es ist eine an Vorder- wie Hinterhaupt mit fast beispielloser Ueppigkeit behandelte Spätrenaissance-Architektur, die mit Schneckengiebeln, Figuren, Nischen, Obelisken und Volutenendigungen an allen möglichen Teilen verziert ist. Der sehr niedrige Bettrahmen ruht auf alabasternen Sphinxen; über den Ecken erheben sich Kandelabersäulen mit Chimären auf den korinthischen Kapitälen, die zwischen sich den geschweiften Betthimmel aufnehmen.

Diese auf Chimärengestalten ruhenden Kandelabersäulen, die auf den vier Ecken als Stützen des Betthimmels aufsteigen, finden sich auch bei Flötner; auf einem anderen Entwurf flankieren sie nur das Oberhaupt und nehmen zwischen sich einen freihängenden, in Lambrequins endigenden Wandteppich auf. Ein dritter Entwurf zeigt eine sehr solide Säulen- und Pilasterarchitektur in Wiederholung: ein grosser Säulen-Pavillon überdeckt die

allgemein verbreiteten Art von Himmelbetten im 16. und 17. Jahrhundert reichere, mehr als Paradebetten zu bezeichnende gab, beweisen die schönen Entwürfe von Peter Flötner von 1537. Bei dem grossen Reichtum und den phantastischen Formen dieser Entwürfe wäre man vielleicht auch geneigt, in ihnen freie künstlerische Gedankenspiele zu sehen, wenn nicht bei den Illustratoren (Holbein, Totentanz u. a.) gleiche Bildungen im Schlafgemach von Fürsten zu sehen wären. Dass aber thatsächlich nicht bloss diese, sondern auch reiche Bürger in Schaubetten einen für unsere Vorstellung erstaunlichen Luxus trieben, beweist die bekannte Bettstelle des Nürnberger Patriziers Paul Scheurl. Dieses Prunkstück aus Ebenholz und Alabaster, den Formen nach dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehörend, lässt selbst

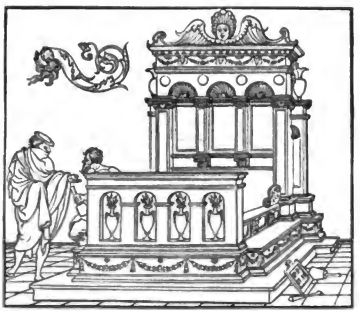

Abb. 120. Entwurf einer Bettstelle nach P. Flötner.

Digitized by Google

Abb. 121. Niederländisches Lesepult, 16. Jahrhundert. (Nach Ysendyk, Monuments classés.)

Estrade, auf welcher das Bett steht; dieses wird durch einen kleineren, eingebauten gleicher Art geschützt. Andere Entwürfe, die den Bettkasten besonders monumental gestalten, beschränken sich auf eine architektonische, an italienische Renaissance-Altäre erinnernde Rückwand, von der sich wohl nischenartige Wände im Viertelkreis zum Schutze des Betthauptes vorziehen. Dass übrigens auch für dieses Möbel der Geschmack schon ziemlich international geworden war, lehrt ein Blick auf die sehr verwandten Entwürfe oder Kopieen Du Cerceaus und Vredemans de Vries.

Auch über die Wiege geben uns die Illustratoren Auskunft. Sie behält ihre überkommene Form einer Truhe bei, die auf Querkuffen zum Schaukeln liegt; eine reichere Ausstattung ist selten, Vorhänge scheinen nicht üblich gewesen zu sein. Dagegen sehen wir den Inhalt der Wiege stets durch solide Verschnürung zwischen den oberen Kanten der Seitenwände gesichert.

Ausser den bisher beschriebenen Hauptmöbeln: Schrank, Truhe, Tisch, Sessel, Bett füllt sich das Zimmer der Renaissance noch mit mancherlei kleineren Möbeln, die ein gesteigertes Behagen an der Häuslichkeit und ein erhöhtes Luxusbedürfnis verraten. Wir sehen Lesepulte in verschiedenen Formen: solche, die als zierlich geschnitzte Untersätze für die Bücher auf den Arbeitstisch gestellt werden, und andere, die von einem gedrehten dockenartigen Fuss getragen neben demselben aufgestellt sind. Auch das auf scherenartigen Beinen stehende Faltpult, eigentlich eine kirchliche Form, begegnet uns.

Neben dem Waschgerät an der Wand, immer noch einem unerlässlichen Bedarf des Speisezimmers, das oft in einer Wandnische untergebracht wird, hängt der Handtuchhalter. Wie auch er zu einem Ziermöbel wird, zeigen die Stiche von Vredeman de Vries, der diesen Gegenstand gern variiert. Um die runde Stange zu halten, über der die „Handzwehle" hängt, werden Konsolbildungen mit Gebälkgiebeln, Muschelnischen und Figurenschmuck aufgeboten. Die Bortbretter sind in ihrem häufigen Vorkommen auf den Bildern der Zeit keine Dekorationsstücke, wie bei uns, die mit Kleinkunstwerken besetzt werden, sondern sie dienen wirklich zum Abstellen von allerhand Hausgerät, Handleuchtern, Gefässen, Büchern u. s. w. Auf Holbeins Porträt des Georg Gisze hängt von den auf schöngeschnitzten Konsolen ruhenden Borten eine Goldwage, ein angekettetes Petschaft und eine Spagatkugel herab; auch mit dem Kleiderrechen findet man das Bortbrett verbunden.

Eine reiche Ausbildung erfahren jetzt

Digitized by Google

auch die Bilderrahmen; die Frührenaissance hält sich hier noch strenger in den architektonischen Grenzen, innerhalb deren sie zierliche und reizvolle Bildungen zu finden weiss, wie im Bayrischen Nationalmuseum zu München der von Dürer um sein Dreifaltigkeitsbild komponierte Rahmen zeigt, an dem sich ein hoher Reichtum der Phantasie doch mit architektonischer Gesetzmässigkeit paart, oder der zierliche Rahmen um das Bild Herzog Ludwigs von Bayern, ebenfalls aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Später schreitet man zu reicheren Bildungen, welche die Augsburger „Kistler" mit Silber und Lapislazuli zu schmücken verstehen. Neben diesen immer noch architektonischen Rahmen tritt dann die Kartusche in ihr Recht, mehr ein Werk des Schnitzers als des Schreiners, an deren Verschlingungen sich die ganze ungebändigte Formenfreude der Zeit austoben kann.

In dem Schlafzimmer findet noch immer der Betschemel seinen Platz vor dem Madonnenbild in der Ecke, wenn nicht der fromme Sinn einen kleinen Hausaltar mit Stufe zum Knieen daselbst errichtet hat. Das Betpult hat wohl die Form eines kleinen flachen Schrankes, der sich über der truhenartigen, auf Füssen stehenden Kniebank erhebt; er ist architektonisch gegliedert und mit Schnitzwerk oder Intarsien verziert.

Ein wichtiges Möbel des Vorplatzes ist die Leinwandpresse — vielleicht, da wir ihr hauptsächlich in Norddeutschland begegnen, ein aus Holland übernommenes Möbel. Sie ist ein kleiner starkgebauter Tisch auf vier Füssen und mit Schubladen versehen. Auf die Platte setzt sich der Rahmen, in welchem die Schraube läuft, die zum Glätten der zusammengelegten Wäsche zwischen glatten Brettern dient. Die Ständer dieses Rahmens sind

Abb. 122. Reichverzierter Rahmen Augsburger Arbeit.
(Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.)

Digitized by Google

als Pilaster ausgebildet, das obere starke Querholz mit der Schraubenmutter erhält wohl einen ornamentalen Aufsatz.

Dass auch für die Handarbeit der Frauen kunstvolle kleine Ziermöbel vorhanden waren, beweist unter anderem der überaus zierliche und kunstvoll geschnitzte Bandwirkerrahmen aus Nürnberg, den das Berliner Museum besitzt — ein mustergiltiges Vorbild für die künstlerische Behandlung einer häuslichen Arbeitsmaschine. Wenn man auch annehmen muss, dass Stücke von derartig feiner Durchführung mehr als vornehme Geschenke denn zum Gebrauch im Bürgerhause geschaffen wurden, so kann es doch unserer Zeit eine beherzigenswerte Mahnung sein, dass das Arbeitsgerät nicht durchaus künstlerischen Schmuckes entbehren muss.

Abb. 123. Norddeutsche Leinwandpresse.
(Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.)

Auch die Beleuchtungskörper des Renaissancezimmers verdienen eine kurze Charakteristik, da sich auch an ihnen das erhöhte Schmuckbedürfnis der Zeit ausspricht. Die Tischleuchter werden aus Gelbguss hergestellt und erhalten ebenso ansprechende wie verständige Formen. Im Gegensatz zu den italienischen Kunstprodukten ihrer Art, die in das Gebiet der Kleinplastik fallen, haben sie meist glatte, auf Blankputzen eingerichtete Formen: fest aufstehende, glockenförmige Füsse, dockenartige Stengel, fast immer eine breite Schale für das abtropfende Wachs: im ganzen eine Folge von Profilen, die wirkungsvoll und gut abgewogen ist. Auch die Landsknechte mit ausgestreckten Armen, die die Lichttüllen zu balancieren scheinen, bleiben beliebt.

Neben diesen erscheint als Oellampe ein schmiedeisernes, unseren alten Bergmannslampen ähnliches Gerät, mit einer bis zu vier Dochttüllen. Es dient ebenfalls als tragbare Leuchte, hat aber häufig am Ende des Stiels einen Dorn, um es in Mauer- oder Täfelungsfugen einstossen und so

Digitized by Google

Abb. 124. Bandwirkerrahmen im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.
(Nach Spemann, Kunsthandwerk.)

als Wandleuchter benutzen zu können — oder eine Kette mit Haken, mit der es an einem auf dem Tisch stehenden Ständer aufgehängt wird.

Der Hängeleuchter oder die Kerzenkrone scheint aus Holland über Norddeutschland eingeführt worden zu sein; sie ersetzt die ganz verschwindende gotische Ringkrone durch einen sehr stattlichen Aufbau aus blankem Gelbguss. Ein Kernstück, welches in reicher Profilfolge sich aufbaut und unten in einer grossen, freischwebenden blanken Kugel einen sehr effektvollen Reflektor erhält, trägt S-förmig gebogene Arme, die trotz der Dünne des Metalls häufig hübsch als Pflanzenstengel mit Blattwerk entwickelt sind, und an deren Spitzen die Kerzentüllen mit breitem Teller sitzen. Dekorative Zwischenarme, meist in eine nach unten gerichtete, als Reflektor dienende tellerförmige Blume endigend, füllen und bereichern die Silhouette.

Neben diesem Prunkleuchter, der auch in Holz geschnitzt und vergoldet auftritt (Stuttg. Museum), ist dann ein beliebter Zimmerschmuck das Lichterweibchen. Eine weibliche Halbfigur, unten meist in einen von den Falten des Gewandes eingefassten Wappenschild endigend, trägt an dieser Stelle ein Hirschgeweih, auf dem die Lichtertüllen verteilt sind. Ausser zahlreichen erhaltenen Originalen giebt auch eine bekannte Zeichnung von Dürer eine Vorstellung von diesem anmutigen, in neuerer Zeit mit Vorliebe nachgebildeten Gerät.

Ein sehr beliebtes, schon durch seinen kleinen Massstab als solches charakterisiertes Luxusmöbel ist die Kassette, deren allmähliche Entwickelung aus dem Schreibkasten bis zu dem mit höchster Pracht ausgestatteten Kunstschrein man vom Beginn des 16. bis zum 18. Jahrhundert an zahlreichen erhaltenen Beispielen verfolgen kann. Die Heimat der Schreibkasten ist vielleicht in Spanien zu suchen, von wo sie im 16. Jahrhundert ihren Weg über Holland nach Deutschland genommen haben; wenigstens kommen in Spanien schon im Mittelalter derartige, reich mit Metall beschlagene, noch von maurischen Stilformen beeinflusste Kasten vor. Aus der Frührenaissance besitzen mehrere Museen (Berlin, South-Kensington, Cluny) hervorragend schöne Schreibkassetten wahrscheinlich spanisch-niederlän-

Abb. 125. Entwurf eines Lichterweibchens von Dürer.

Digitized by Google

Abb. 126. Kassette von der Ausstellung zu Leipzig 1879. (Nach Hirth, Formenschatz.)

discher Herkunft, die eine typische Anordnung zeigen. Der Kasten steht auf einem tischhohen, reich mit Schnitzerei oder Dreherarbeit verzierten Gestell; sein Aeusseres ist glatt, ohne alle Profile, die Flächen mit Intarsien geschmückt. Die Vorderwand lässt sich als Schreibfläche herunterklappen und öffnet die innere Fassade, die in mehrere Reihen kleiner Schubladen eingeteilt ist. Die Vorderflächen der letzteren pflegen in reichster Weise mit zierlichem Frührenaissance-Ornament in flachem Relief geziert zu sein, häufig durchbrochen und mit farbigem Papier oder Leder unterlegt. Auch die Teilungen zwischen den Schubladen sind mit Friesen und Kandelabersäulchen geschmückt.

In Deutschland nimmt die Schreibkassette sehr bald an der Neigung des Möbels zu architektonischer Dekoration Teil. Allerdings bleibt auch hier zunächst das Aeussere ein glatter Kasten, höchstens mit einer zarten Profilleiste als Hauptgesims geziert. In dem Intarsiaschmuck der Flächen zeigt sich die ganze Meisterschaft, zu der sich diese Kunst im Verlauf der Spätrenaissance entwickelt. Das innere dagegen nimmt die Gestalt einer säulen- und giebelgeschmückten Palastfassade in Miniaturmassstab an. Je kleiner, um so eleganter wirken die in vollem Verständnis und in strengen Verhältnissen gezeichneten Säulen und Gesimse. Um das Hauptgesims nicht unter dem Schatten des oberen Kastenrandes verschwinden zu lassen, ist dasselbe häufig auf zwei Drittel der Höhe gelegt und der übrig bleibende Raum darüber als Attika mit langgestreckten Konsolen behandelt. Kleine Nischen, die zwischen den wie bei den Schrankfassaden paarweise gestellten Säulen angeordnet werden, sind mit zierlichen Figürchen gefüllt. Bemerkenswert ist die Gewissenhaftigkeit, mit der, dieser Säulenordonnanz zum Trotz, jeder Raum ausgenutzt ist; Friese, Säulensockel, ja selbst höhere Gesimse verbergen hinter sich Schubkästchen von oft winziger Abmessung. In der Dekoration der Füllungsflächen herrschen figurale Darstellungen in Flachrelief vor, bei denen sich oft die Original-Vorlagen in den Kompositionen der Illustratoren der Zeit nachweisen lassen; ihre Ausführung reicht nicht selten an die Meisterschaft der geschätztesten Buchsbaum-Schnitzereien heran. So namentlich bei einer Kassette aus dem Besitz des Landgrafen von Hessen (frühere Sammlung Milani, Frankfurt) und bei einem die Leidensgeschichte darstellenden Kunstschrank im Germanischen Museum.

Eine Sondergruppe in dieser Verzierungsweise bilden die farbigen Relief-Intarsien, die sogenannten Prager Arbeiten, eine Kunstweise, die hauptsächlich in Eger, aber auch vielfach in Deutschland, unter anderen in Nürnberg, gepflegt wurde und bis ans Ende des 18. Jahrhunderts geblüht zu haben scheint. Hierbei wurden die farbigen Hölzer nicht in Fournierdicke wie bei der Intarsia, zusammengefügt, son-

Digitized by Google

dern in einer Stärke, die nach der Zusammenfügung eine Schnitzerei in Relief zuliess. Statt der Holzfüllungen wurden nicht selten auch solche aus getriebenem oder graviertem Metall angewandt.

An Stelle der geschnitzten Flächenverzierungen treten bei anderen Stücken solche mit Elfenbeineinlagen, meist figürlicher Art. Diejenigen des 16. Jahrhunderts erinnern, in dunkles Nussholz eingelegt, oft an die prächtigen Kolben und Läufe der Schiesswaffen dieser Zeit, wie sie denn auch wohl aus den gleichen Werkstätten wie diese stammen mögen. In der oben erwähnten Milani-Sammlung fand sich eine prächtige Kassette geschmückt mit der bekannten Sage des Virgil im Korbe; sie war gezeichnet „Hans Wagner Pixnschefter 1539". Später verwendet man neben Elfenbein mit Vorliebe Ebenholz, hierin vielleicht dem Einfluss derartiger aus Italien in Deutschland eingeführten Möbel dieser Art folgend. Das Bayrische National-Museum in München, der Herzog von Coburg und das königl. historische Museum in Dresden besitzen hervorragende Stücke dieser Gattung.

Zu ihrer höchsten Ausbildung als selbständiges Kunstwerk gelangte dies Möbel aber erst im „Kunstschrank", einer speciell deutschen Erfindung aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er ist uns eine volle Bestätigung der in der Kunst- und Kulturgeschichte so häufig nachweisbaren echt deutschen Eigenschaft: im Kunstwerk neben dem allgemeinen, grossen Eindruck eine möglichst grosse

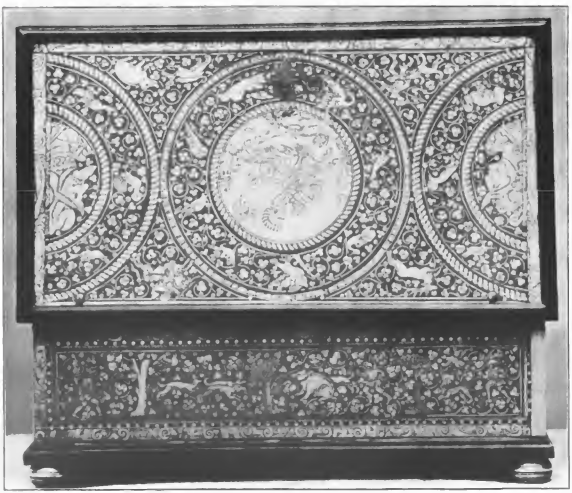

Abb. 127. Kassette mit Elfenbein-Einlagen im Bayr. National-Museum zu München. (Nach Hirth, Formenschatz.)

Digitized by Google

Menge von Einzelheiten zu vereinen, die das Auge fesseln und womöglich überraschen und durch viele Beziehungen die Phantasie beschäftigen. Der Hauptsitz dieser Kunst war Augsburg, wo „Kistler", d. h. Ebenisten und Silberarbeiter an der Schaffung solcher Kunstschränke Hand in Hand arbeiteten, häufig geleitet durch Philipp Hainhofer, der mit der Aufstellung des „Programms" für den geistigen Inhalt dieser Kunstwerke sorgte und auch als Freund und Berater von Königen und Fürsten häufig das Geschäftliche vermittelte. Wir verdanken Jul. Lessing[1]) genauere Nachrichten über die noch vorhandenen oder durch Ueberlieferung bekannten Stücke dieser Art. Von den als Möbeistücke in Betracht kommenden sind zu nennen: Der Pommersche Kunstschrank im Berliner Kunstgewerbe-Museum, 1617 für Herzog Philipp II von Pommern angefertigt; ein Schreibtisch für den Grossherzog von Toscana 1612. Ferner ein Schreibtisch, den im gleichen Jahre der Kurfürst Ferdinand von Köln für den Preis von zwei- bis dreitausend Thalern durch Hainhofer für den Kardinal Borghese besorgen liess; ein Schreibtisch mit Silber, von der Herzogin Elisabeth, Gemahlin Maximilians I von Bayern, bei Hainhofer für 200 Thaler gekauft. Zwei Schreibtische für den erzherzoglichen Hof in Innsbruck (1628) und für Herzog August von Braunschweig (1646), von denen der letztere 6000 Thaler kostete. Dieser wurde wie der Pommersche Kunstschrank von dem Augsburger Kunsttischler Baumgärtner angefertigt. Endlich zwei weitere Schreibtische, der eine 1611 von Kaiser Rudolf II an König Matthias geschenkt, der andere ein Geschenk der Stadt Augsburg an Gustav Adolf, jetzt in Upsala.

Der „Pommersche Kunstschrank" giebt die beste Vorstellung von diesen eigenartigen Prunkmöbeln. Er baut sich als Säulenarchitektur mit gekuppelten korinthisierenden Säulen zweigeschossig auf. Das zurücktretende Obergeschoss hat gekuppelte Hermenstützen und trägt als Dach einen elegant ausgebauchten, truhenartigen Aufsatz, den eine Silbergruppe „der Parnass" krönt. Als Füsse dienen ihm wappenhaltende Greife — das Pommersche Wappentier. Reichster Beschlag von silbernem Zierat überzieht alle Säulen und Gliederungen, in den Füllungen der Thüren sind figürliche Medaillons und Emailplatten eingelassen, geschnittenes Elfenbein und farbige Halbedelsteine fügen sich dem Farbenaccord gefällig ein, zu dem das braunschwarze Ebenholz den Grundton giebt. Das Möbel war trotz seiner Grösse als Reisebegleiter des Fürsten gedacht; alles was zu seinem Reisehaushalt gehört, von der vollständigen Tafelausstattung bis zum Rasierbecken und dem auf Silberblech gravierten Kartenspiel ist in den unzähligen Behältnissen des Innern untergebracht. Dass diese ganze Ausstattung erhalten ist, besitzt für uns einen hohen kulturgeschichtlichen Wert, während gleichzeitig das auf einer Silbertafel gravierte Verzeichnis der Mitarbeiter über die Augsburger Künstler unschätzbare Auskunft giebt. Man lernt als „Kistler" den eben erwähnten Baumgärtner kennen; an den Silberarbeiten hat den Hauptanteil David Attemstätter und Matthäus Wallbaum.

Wenn auch in der Grösse diesem Prachtstück nicht ebenbürtig, so doch an Kostbarkeit ihm vergleichbar ist der bekannte Elfenbeinschrank im Münchener Nationalmuseum, dessen reiche Silber- und Grubenschmelz-Arbeiten ebenfalls aus Attemstetters Werkstatt hervorgegangen sind, während die durch Verwendung des Elfenbeins an Stelle des Ebenholzes besonders interessante Kistlerarbeit von Christof Angermaier aus Weilheim ausgeführt wurde. Auch das Germanische Museum enthält einen kostbaren Ebenholz-Kunstschrein, mit gekuppelten Marmorsäulchen, ebenfalls zweigeschossig, mit hohem Giebelgeschoss aufgebaut. Zum Schmuck dieses Werkes, von dem auch der Tisch noch erhalten ist, sind in den

[1]) Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen IV. V. 1883/84.

Digitized by Google

Abb. 128. Augsburger Kassette aus dem Bayr. National-Museum zu München.

Schubladen Einlagen von „Ruinen-Achat" verwendet, jener eigentümlichen Steinart, deren Aderung Landschaften mit Burgen u. s. w. in gelben und braunen Tönen nachzuahmen scheint. Auch die Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses weisen ein ähnliches Werk von Augsburger Herkunft auf, das sich namentlich durch schöne, das Dach krönende silberne Freifiguren auszeichnet.

Dass diese Kunst nicht ausschliesslich in Süddeutschland heimisch war, beweist der in Kopenhagen befindliche, stilistisch denselben durchaus verwandte Altar aus Ebenholz und Silber, den der kunstliebende Pommernherzog Philipp II. um 1607 in Stettin anfertigen liess. Kleinere Kassetten dieser Gattung, nach Art des Pommerschen Kunstschmuckes mit mannigfachem Inhalt versehen, kommen noch in vielen Museen und Privatsammlungen vor. So besitzt das Frankfurter Museum eine als Reiseapotheke eingerichtete Kassette, die ebenfalls Augsburger Arbeit ist.

Digitized by Google

IV. Die Barockzeit und das Rokoko.

Die Barockperiode des deutschen Möbels stellt weniger einen scharf abgegrenzten Stilabschnitt dar, als dass sie gewisse ins Reiche und Bunte gehende Neigungen der Spätrenaissance weiter ausbildet und in dem mit immer gesteigerter Vorliebe angewandten Intarsiaschmuck die Ornamentmotive des französischen Barocks benutzt, die in den Stichen Le Pautres, Marots, Berains und anderer in Menge zur Hand waren. Daneben nimmt das plastische Zierwerk einen der Renaissance noch unbekannten Zug ins Verwaschen-Kapriziöse an. Der in Holland erfundene „Ohrmuschelstil" findet in dieser Periode in Deutschland einen begeisterten Vertreter in dem Frankfurter Stadtschreiner Friedr. Unteutsch. Das von ihm um 1659 herausgegebene Heft mit Vorlagen zu geschnitzten Füllungen, Rahmen, Tischen, Stühlen, Kabinetten, ja selbst zu Altären und Aehnlichem spricht eine philiströse Bizarrerie aus.

Dem Zug ins Schwere, Pomphafte, das den Barockstil überhaupt kennzeichnet, folgen in sichtbarster Weise die Schränke. Im Norden, im Bereich der Hansastädte, entwickelt sich eine charakteristische Schrankform, die von dem Leipziger Ratsschreiber und Tischler Joh. Christ. Senckeisen ausführlich behandelt und als „Hamburger Schrank" bezeichnet wird. Doch findet sich diese Form mit unwesentlichen Abweichungen auch in Mitteldeutschland, namentlich in Frankfurt und Mainz. Ihr Kennzeichen ist die besonders für Norddeutschland, sonst die Heimat des massiven Eichenmöbels, bemerkenswerte Anwendung des Fourniers. Mit Ausnahme der geschnitzten Kapitäle und etwaiger Zieraten am Fries oder in den Ecken der Schrankthüren ist alles, selbst die Gesimsprofile, mit Fournier überzogen. Bei den eigentümlich geschwungenen und vielfach verkröpften Spiegeln der Schrankthüren, die meist mit einem kräftigen Wulstprofil vor die Fläche der Rahmen vortreten, bedeutet dies eine erstaunliche Leistung der Technik.

Das Gesamtbild dieser Schränke ist schwer und lastend durch das übertrieben hohe Kranzgesims, welches der streng eingehaltenen architektonischen Ordnung der Schrankfassade entspricht. Das Gesamtverhältnis des letzteren pflegt mit Ausschluss der Kugelfüsse, welche das Möbel tragen, genau quadratisch zu sein. Von den drei Säulen oder Pilastern, welche die Fläche in zwei Felder teilen, bildet die mittlere die Schlagleiste. Ueber den Kapitälen findet keine Verkröpfung der Hauptgesimsglieder statt; dafür wird meist die Mitte durch einen breiten Kropf hervorgehoben, dem man im Osten, in Danzig, einen kleinen Giebel aufzusetzen liebt. In der vorkommenden Schnitzerei spielt die Akanthus-Ranke die Hauptrolle; dieselbe ist wie auf den Silberarbeiten dieser Zeit (dem sog. Genre chicoré) bei ausdrucksloser Relief ins Krautige, Blattreiche, ausgeartet. In dem Rahmenwerk der Füllungen wird bald die Flammleiste beliebt, deren

Digitized by Google

Abb. 129.
Norddeutscher Barockschrank, Ludwigslust.

mechanische Herstellung von Hans Schwanhard († 1621) erfunden worden war. Die Füllungen pflegen im Norden mit schön gemasertem Wurzelholz glatt fourniert zu sein; in Mitteldeutschland liebt man ornamentale und figürliche Einlagen in Zinn, Elfenbein, Schildkrot und Aehnlichem, ein blasser Reflex der Arbeiten des Franzosen Boulle.

Bei den Stühlen bemerkt man unter den oben beschriebenen Formen kleine Varianten. So kommt aus Holland der Gebrauch, nicht nur den Sitz und die Rücklehne, sondern auch die Ständer mit Tuch zu überziehen, welches durch dicke Metallnägel und kurze Fransen geziert wird. Bei andern Stühlen wird die Rücklehne, die ebenso wie der Sitz mit durchbrochenem Rohrgeflecht ausgefüllt wird, hochgeführt und ebenso wie das Querbrett zwischen den Vorderbeinen mit reichem Schnitzwerk versehen. Gegen

Digitized by Google

Schluss des Jahrhunderts beginnt schon eine merkbare Gegenwirkung gegen die unbequeme Steifheit der Sitzmöbel, die sich in der Schweifung der Beine ausspricht und bald die Gesamtkonturen der Möbel beherrschen sollte.

Es ist bekannt, dass das Gesamtbild der deutschen Kunst, — Architektur, Dekoration, Skulptur und Malerei — im 18. Jahrhundert eine grosse Abhängigkeit von Frankreich zeigt. Im Rahmen dieser Arbeit findet sich nicht der Raum, auf die Gründe dieser Thatsache einzugehen. Für diese selbst sei nur auf die bekanntesten Namen der für deutsche Fürsten — weltliche und geistliche — im 18. Jahrhundert beschäftigten französischen Künstler hingewiesen. Robert de Cotte (1656—1735) arbeitet für den Kölner Kurfürsten; Auberat, der de Cottes Projekte zum Teil ausführte, ist ausserdem für den Kurfürsten von der Pfalz und den Fürsten Thurn und Taxis beschäftigt. Auch für den Kurfürsten von Bayern sehen wir de Cotte neben Boffrand thätig; letzteren auch für den Herzog von Lothringen und den Kurfürsten von Mainz. Von besonderem Einfluss auf die Einführung der französischen Kunstweise des 18. Jahrhunderts in Deutschland waren Nicolas de Pigage († 1796) und François Cuvilliès († in München 1768), denen für die dekorativen Aufgaben ihrer Bauten Charles-Claude Dubut zur Seite stand.

Diese Kunstweise, der Rokoko- oder wie er in Frankreich genannt wird, Rocaillestil traf bei den deutschen Fürsten auf eine so ausgesprochene Vorliebe dass man ihn in den Schlössern von Potsdam, Schleissheim, Bruchsal, Würzburg, Brühl, um nur die bedeutendsten zu nennen, fast erfolgreicher studieren kann, als in Frankreich selbst. Allerdings zeigt er auf deutschem Boden einen in vieler Beziehung von seinem Geburtsland abweichenden Charakter. Besonders ist es die Neigung zur Unsymmetrie der Ornamente, welche in Deutschland zur Regel erhoben wurde, nachdem sie in Frankreich, wahrscheinlich unter dem Einfluss der ostasiatischen Kunst die strengere, aus der Régencezeit überkommene symmetrische Ornamentierung verdrängt hatte.

Die Innendekoration dieses Stils bildet für sich ein so umfassendes Kapitel der Kunstgeschichte, dass es unmöglich — und bei der Reichhaltigkeit der sie behandelnden Litteratur auch erlässlich erscheint, sie hier in Betracht zu ziehen. Es sei daher nur ganz kurz darauf hingewiesen, dass sie von der architektonischen Gliederung der Innenwände durch Säulen oder Pilaster fast völlig Abstand nimmt und ihre Wirkung in einer Auflösung der Flächen in Rahmen und Füllungen sucht, bei denen der ornamentalen Ausbildung des Rahmens der Hauptanteil zufällt. Auch im Ornament der Füllungen macht sich noch die Vorliebe für Einrahmungen geltend. An dieser Stelle wird jenes bunte Spiel gebogener Linien bevorzugt, dem der Reiz einer graziösen, durch die starke Empfindung für Raumverteilung geregelten Phantasie innewohnt.

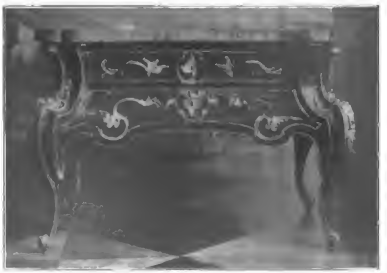

Abb. 130. Kommode im Stadtschloss zu Potsdam.
(Nach Dohme, Möbel aus den kgl. Schlössern u. s. w.)

Digitized by Google

Die Freude an der gebogenen Linie ist es denn auch, die in diesem Stil den Bau des Möbels beherrscht. Schon in der späteren Barockzeit findet man eine Schweifung des vertikalen Konturs, namentlich bei den auf Ständern stehenden Möbeln, wie die bekannte astronomische Uhr in Versailles und vielen Stuhl- und Sesselformen. Bald greift diese Schweifung aber auch auf die Horizontale über: zunächst auf das Kranzgesims der Schränke, das sich nicht mehr in gebrochener Giebelform, sondern in einer kontinuierlichen Wellenlinie von den Kanten aus über die Mitte erhebt; bald folgen derselben die Linien der Schrankthüren, und ihre letzte Konsequenz zieht diese Beweglichkeit des Konturs in der Schweifung der Grundrisslinien. Hiermit wird dann erreicht, dass das Möbel in der perspektivischen Verschiebung, in der es sich dem Auge zeigt, nach allen Seiten von geschwungenen Linien begrenzt wird, auch da, wo, wie bei der Tisch- und Kommodenplatte, eine horizontale Fläche den Abschluss bildet.

Dieser eine vollkommene Neuerung im Möbelbau darstellende Zug hat grosse Schwierigkeiten in der Konstruktion zur Folge. Die Verbindung der einzelnen Teile kann unter Wahrung der nötigen Festigkeit nicht mehr so einfach erfolgen, wie bei dem aus graden Stücken zusammengefügten Möbel. Die Holzfaser wird bei der Schweifung in einer Weise durchschnitten, dass sie sich dem Auge nicht mehr in der angenehmen Erscheinung darbietet, wie beim graden Schnitt oder der glatten Hobelung. Die natürliche Folge hiervon ist, dass man das Holz nicht mehr in seiner natürlichen Textur zeigt, wie beim Möbel der Gotik oder Frührenaissance, dass man es vielmehr mit einem Kleide bedeckt, das dem Auge die oben erwähnten Unzuträglichkeiten entzieht. So erklärt sich die im 18. Jahrhundert ganz allgemeine Sitte, die Möbel zu furnieren, mit Lackfarbe oder Vergoldung zu bekleiden. Die Furnierung hat dann eine besondere Ausbildung der Intarsia im Gefolge, die, dem Geschmack der Zeit entsprechend, in Rocaille-Rahmenwerk und in naturalistischen Blumenstücken besteht. Die schwierige Kunst, gebogene Flächen und selbst Gesimse mit Furnier zu bekleiden, feiert dann bei diesen Möbeln — auch bei solchen für den bürgerlichen Gebrauch — wahre Triumphe.

Ausser diesen einschneidenden stilistischen Neuerungen bringt dann das Rokoko auch einige neue Möbelformen, unter denen die Kommode obenansteht. Es lohnt, der Entstehung dieses Möbels, dessen Name um 1700 auftaucht, etwas näher nachzugehen. Die erste Erscheinung des bekannten, heute wieder ausser Gebrauch gekommenen Möbels ist hochbeinig: entweder ist es ein mit einer Tischplatte versehenes Schreibkabinett, dem ja die Schubladen eigentümlich sind, oder eine Truhe, die man, um beim Gebrauch sich nicht bücken zu müssen, auf Füsse stellte; da jetzt der Deckel für eine bequeme Benutzung zu hoch gekommen wäre, so wurde der Innenraum von der Vorderfront aus durch Schubladen zugänglich gemacht. Jedenfalls sind die letzteren für die Kommode das unterscheidende Merkmal; im Laufe des Jahrhunderts wird der Raum bis zu den immer niedriger werdenden Füssen mehr und mehr ausgenutzt, bis die Kommode zu einem völlig geschlossenen Kasten wird. Am Körper desselben können wir nun die oben erwähnten Schweifungen verfolgen, ebenso wie die Kunststücke der Intarsiatur. Daneben tritt eine reiche Verwendung von Bronzebeschlägen auf; die Griffe der Schubladen, die Schuhe der Füsse, die Bekleidung der Ecken, die oft zu höchst reizvollen Hermengestalten ausgebildet sind, werden ein wichtiger Bestandteil der Möbel-Dekoration. Auch sie sind in letzter Linie eine Konsequenz der Furnierung. Die kostbaren ausländischen Hölzer, die zur letzteren benutzt wurden, waren nicht in hinreichend starken Werkstücken zur Hand, um aus ihnen Schnitzereien zu machen. Um also die Plastik beim Schmuck des Möbels nicht ganz zu

Digitized by Google

entbehren, griff man zu dem Ausweg der vergoldeten Bronze.

Gegenüber den weltberühmten Namen, welche die französische Möbelkunst des Rokoko aufzuweisen hat — den Boulle, Oppenord, de Cotte, Cressent, Caffieri, Meissonier — muss es bedauert werden, dass die Namen der Meister, welche die deutschen Schlösser dieses Stils ausgestattet haben, fast ganz der Vergessenheit

Königl. Schlössern zu Berlin und Potsdam. Berlin, Wasmuth 1886) „bietet nicht so sehr raffinierteste Entwickelung der technischen Kunstfertigkeiten im einzelnen, als Werke von besonders hohem dekorativen Reiz, von seltener Originalität und unübertroffenem Reichtum der Motive." Durch denselben Autor lernen wir als Meister mehrerer der schönsten Kommoden aus den Potsdamer Schlössern die dortigen

Abb. 131. Kommode von Kambly, im Stadtschloss zu Potsdam.
(Nach Dohme, Möbel aus den kgl. Schlössern u. s. w.)

anheimgefallen sind. Die naheliegende Annahme, dass mit den französischen Architekten auch die Ebenisten oder wenigstens deren Werke aus Paris verschrieben worden seien, trifft doch nur für eine beschränkte Zahl derselben zu. Schon der Vergleich lehrt, dass die in sächsischen, preussischen, bayrischen Schlössern vorhandenen Möbel bei einer viel einfacheren technischen Durchbildung gegenüber den französischen Arbeiten oft eine überraschende Frische und Selbständigkeit aufweisen. „Was hier geschaffen", sagt Dohme (Möbel aus den

Kunstschreiner Michael Kambly und Spindler jun. kennen, die unter den Gebrüdern Hoppenhaupt, den Dekorateuren Friedrichs des Grossen und bekannten Kupferstechern von Ornamentstichen gearbeitet haben.

Gleichzeitig mit der Kommode tritt das Bureau als echtes Erzeugnis des Rokoko in die Erscheinung. Ursprünglich ist es ein Schreibtisch mit Schubladen, auf dessen Platte — soweit zurückgeschoben, dass Raum zum Schreiben bleibt, sich ein Kabinett aufbaut. Diese Verbindung, die in Frankreich an einigen für

Digitized by Google

den Hof gearbeiteten Prachtmöbeln in ziemlich reiner Form auftritt, führt in Deutschland, namentlich im bürgerlichen Mobiliar, zu sehr mannigfachen Varianten. Am beliebtesten ist die Schreibkommode. Auf einer ihrer ganzen Höhe nach mit Schubladen (oft 2—3 in einer Reihe) ausgestatteten Kommode erhebt sich ein schrankartiger Aufbau, der häufig neben seinen Thüren noch zwei die ganze Höhe einnehmende Reihen kleiner Schubladen hat. Zwischen Kommode und Aufsatz ist ein Zwischenteil eingefügt, vorn mit einer schrägen (oder geschweiften) Klappe verschlossen, die, herabgeschlagen, zum Schreiben dient. In dem sich dahinter öffnenden Raume sind, meist um eine mittlere Nische gruppiert, zahlreiche kleine Schubfächer für Tintenzeug, Papier, Dokumente etc. angeordnet.

Diese für das Bürgerhaus bestimmten Möbel, die in Sammlungen und selbst in altem Familienbesitz noch vielfach vorkommen, zeigen die kapriziösen Schweifungen in allen Flächen und Linien sehr ausgebildet. Ihr Fournier ist aus kleinen Stücken zusammengesetzt, bei einfacheren Beispielen in parkettartigen Mustern, häufiger in intarsiertem Ornament, bei welchem das Motiv der verschlungenen Bänder noch lange in Anwendung bleibt, ein im deutschen Barock besonders beliebtes Zierwerk, welches Paul Decker nach Bérain eingeführt hatte. Daneben kommen Blumenmuster und auch das im Deutschen besonders kapriziöse Muschelwerk des Rokoko vor, mit Schattierungen, die durch Anbrennen der Hölzer erzielt sind. Da bei diesen Möbeln selten ausländische Hölzer, meist Nussbaumholz verwendet wird, so liegt kein Grund vor, plastische Ornamente zu vermeiden. Man findet denn auch an den geschweiften Kranzgesimsen und an den die Kanten begleitenden Lisenen plastisches Muschelwerk in oft virtuoser Schnitzerei. Besonders Mainz scheint für diese Möbelgattung ein Hauptort gewesen zu sein, auf dessen Bedeutung noch zurückzukommen sein wird.

Abb. 132. Sessel im Stadtschloss Potsdam.
(Nach Dohme, Möbel aus den kgl. Schlössern u. s. w.)

Ausser den bis jetzt betrachteten Kastenmöbeln bringt der Luxus, welcher das Kennzeichen des höfischen Lebens im 18. Jahrhundert ist, noch eine Anzahl anderer, bis dahin nicht verwendeter Möbelformen. Ein rein dekoratives Möbel ist der Konsoltisch, der als Teil der festen Wanddekoration den Untersatz feststehender Spiegel bildet, welche

Digitized by Google

jetzt ein wesentlicher Teil der letzteren werden. Die geschweifte Tischplatte, meist aus Marmor, pflegt auf einer in reichbewegter Linie geschnitzten Zarge zu ruhen, welche von zwei diagonal gestellten und nach innen geschweiften Füssen unterstützt wird. Eine letzte Erinnerung an die Möbelfüsse der antiken Kunst lebt hier in den Halbfiguren, welche häufig den oberen Teil der Füsse bilden, während an Stelle der Tierklauen meist eine mehrfach gebogene Volute in Rocailleformen tritt. Als sehr reiches Dekorationsstück mit einer durch eine Vase oder Figur betonten Mitte pflegt die Verbindungszarge der Füsse behandelt zu sein.

Auch die Stand- oder Stockuhr ist ein neues Dekorations-Möbel, welches in Frankreich der Barockstil geschaffen hatte, das aber in Deutschland erst in der Zeit des Rokokostils eine vielseitige Ausbildung erfährt. Man findet es in Fürstenschlössern, wie im Hause des Bürgers, wo es, namentlich in Norddeutschland, den Schmuck der Diele ausmacht. Kommt bei den letzteren Uhren ein einheimisches Holz und damit reiche Schnitzerei zur Anwendung, so wetteifern die in den Schlössern erhaltenen Standuhren an Reichtum der Ausstattung edler Fourniere, Intarsien und namentlich im Schmuck vergoldeter Bronze mit den Prunkstücken der französischen Ebenisten, ohne doch, wie bei den Kommoden, die bis ins letzte getriebene kunstvolle Vollendung zu erreichen. Auch die auf einer Konsole stehende Wanduhr, die durch Federn bewegt wird und deshalb den durch die Gewichte bedingten hohen Aufbau entbehren kann, wird nach den aus Frankreich eingeführten Vorbildern, unter denen die Meisterwerke Boulles vertreten sind, in Deutschland angefertigt. Auch hier fällt der Hauptanteil dem Bronzegiesser zu; die wenigen Flächen sind mit Ebenholz oder Schildkrot mit Metalleinlagen bekleidet.

Einen völligen Wechsel und grosse Bereicherung der Formen erfahren die Sitzmöbel. Das Bequemlichkeits-Bedürfnis, welches mit dem luxuriösen Charakter

Abb. 133. Norddeutsche Standuhr im Hamburger Museum.

der Zeit Hand in Hand geht, spricht sich hier auf das deutlichste aus. Zunächst war die allgemeine Einführung der Polsterung ein grosser Fortschritt nach dieser Richtung. Waren auch schon im 17. Jahrhundert Sitze und Rücklehnen mit Leder oder Tuch überzogen worden, welches als unmittelbaren Schutz gegen die Härte des Sitzbrettes eine Unterlage von Haaren oder Werg erhielt, so erfindet das achtzehnte die Polsterung auf Gurten, welche in den offenen Stuhlrahmen eingespannt werden. Freilich genügte dieser Grad von Weichheit des Sitzes, dem noch die Metallfedern fehlten, verwöhnten Ansprüchen nicht; so wird dann auf den Polstersitz noch ein mit dem gleichen Stoff überzogenes, genau passendes Daunenkissen lose aufgelegt.

Aber auch die Gesamtform der Sitzmöbel wird bequem. Hier ist es, wo die

Digitized by Google

Schweifung aller Linien ihre praktische Berechtigung zeigt. Die Rücken- und Armlehnen, die sich dem Körper anschmiegen, die Beine, die in gefälliger Schweifung zurückweichen, so dass sie den Füssen des Sitzenden möglichst wenig im Wege sind: dies alles trägt schon in seiner Gesamterscheinung den Charakter des Einladenden, Bequemen. Die künstlerische Ausgestaltung der einzelnen Teile überrascht immer wieder durch ihre Selbstverständlichkeit, die das Sitzmöbel des Rokoko fast als etwas Gewachsenes, wie ein Naturprodukt erscheinen lässt. Allerdings ist auch hier die weiche, anschmiegsame Ranke dieses Stils, die keine architektonische Motivierung verlangt, das denkbar glücklichste Element.

Stühle und Sessel, die in den Jahrhunderten der Renaissance als Einzelstücke, höchstens paarweise als Ehestühle auftraten, erscheinen jetzt in dem uns geläufigen Sinne in grossen Mengen gleicher Einzelformen. In dieser Art gehören sie zu der Möblierung der Fürstenschlösser, wo sie in den langen Galerien und Empfangssälen an den Wänden aufgereiht, wesentliche Stücke der mobilen Dekoration bilden. Aber auch im „Salon" und „Boudoir", Raumgattungen, die in dieser Zeit eine feste Gestalt annehmen, gruppieren sich Stühle und Sessel gleicher Art zu einem „Etablissement", zu dem nicht unbedingt ein Tisch gehört. Ist er vorhanden, so erscheint er oft als ein kleiner Phantasietisch, rund auf einem Beine (guéridon) oder von jener auf 3 oder 4 Füssen stehenden Art, die statt der Platte einen mit Glas verschlossenen Schaukasten für Sammlungs- und Luxusobjekte tragen.

Neben dem Stuhl wird der Lehnsessel ein Möbel der häuslichen Bequemlichkeit und verliert den an den „Thron" erinnernden feierlichen Charakter, den er noch im Barockstil bewahrt hatte. Dies spricht sich vor allem in der niedrigeren Rücklehne aus, die selten über Schulterhöhe reicht. Man findet das Polster derselben wohl in einen runden geschnitzten Rahmen eingefasst, dem dann das Muster des Bezugs entspricht. Letzterer besteht entweder aus den kostbaren Seidenstoffen, die Frankreich jetzt erzeugt, aus Gold- und Silbergewebe, oder auch aus Gobelins, die in abgepassten Stücken für Sitz-, Arm- und Rückenpolster angefertigt wurden. Berühmt für diese Möbelbezüge war die Manufaktur von Aubusson. Dem bei aller Bequemlichkeit leichten und koketten Charakter, den man den Sesseln zu geben liebt, entspricht auch das Zurücktreten der Armlehne, die meist nur bis zur halben Breite des Sitzes reicht.

Neue Sitzmöbelformen, welche an Stelle der Bank treten, sind die Chaise longue und das Sofa. Beide entstehen in Frankreich schon zur Zeit Ludwig XIV., finden aber in Deutschland erst in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts allgemeinen Eingang. Die früheste Form der Chaise longue ist die zweier mit dem Sitz gegeneinander gestellter Stühle ohne Armlehne, zwischen welchen ein längerer Teil eingeschoben ist, so dass die Rücklehne fehlt. Dies unterscheidet sie vom Sofa. Sehr bald gewinnt dies etwas steife und unbehilfliche Möbel aber weiche und schmiegsame Formen. Die Lehne zur Stütze des Rückens zieht sich weich um die eine Kopfseite herum, eine kürzere Armlehne geht von ihr nach der Vorderkante und eine langgezogene an der Rückseite aus; die Lehne der Gegenseite wird ganz niedrig, fast nur angedeutet, oder fällt ganz fort.

Auch das Sofa verleugnet in seiner frühesten Form die Entstehung aus einer Mehrheit von Sesseln nicht, indem anfangs der Armsessel in grösserer Breite, für zwei Personen Raum gewährend, gebaut wurde. Für drei Personen eingerichtet, wird daraus das Sofa, bei dem sowohl in der Dreiteilung der Rückenlehne (durch Schweifung des oberen Abschlusses oder durch die Polsterung markiert) sowie durch die entsprechende Anzahl der Füsse diese Ableitung zum deutlichen Ausdruck kommt. Später wird

Digitized by Google

Abb. 134. Eckschrank aus dem Stadtschloss zu Potsdam.
(Nach Dohme, Möbel aus den kgl. Schlössern u. s. w.)

Digitized by Google

Abb. 135. Chaise longue im Stadtschloss zu Potsdam.
(Nach Dohme, Möbel aus den kgl. Schlössern u. s. w.)

dann die Lehne in eins zusammengezogen, und die Armlehne an den im Grundriss einen Halbkreis bildenden Schmalseiten bis zur Vorderseite herumgeführt.

Auf manche kleinere Phantasiemöbel, welche das Luxusbedürfnis des 18. Jahrhunderts auch für die Wohnung des Privatmannes erfand, kann hier nicht näher eingegangen werden; nur über die Beleuchtungskörper sei noch ein Wort eingeschoben. Auch sie nehmen an dem ausserordentlichen Aufblühen der Bronzetechnik während des Rokoko teil. Tischleuchter, meist niedriger Form, mit einer oder zwei Kerzentüllen und Wandarme sind in Sammlungen noch jetzt zahlreich vertreten und zeigen in ihrem selbstverständlichen Aufbaue die guten Seiten der Rokoko-Ranke, die schon oben bei den Stuhlformen gewürdigt wurden. Kronleuchter dieser Art sind seltener; dafür findet für dieses Gerät das Porzellan häufigere Verwendung, das, ein echtes Kind des Rokoko, von seinem Erfindungsort Meissen aus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich in zahlreichen Manufakturen über Deutschland verbreitete.

Man darf das Mobiliar des Rokokostils nicht verlassen, ohne es, wenigstens flüchtig, auch da aufgesucht zu haben, wo reichlich fliessende Mittel den Kunstschreiner zu ungewöhnlichen Leistungen aufriefen: in den Kloster-, Wallfahrts- und Pfarrkirchen, die zu dieser Zeit entweder neu gebaut oder doch mit Beichtstühlen, Chorherrnsitzen, Altären, Kanzeln etc. neu ausgestattet wurden. Allerdings müssen wir uns hier, wo es weniger auf Gebrauchsmöbel als auf höchste Entfaltung kirchlichen Prunks abgesehen war, auf die „wüsten Wucherungen des Muschelmotivs" gefasst machen, die Brinckmann dem deutschen Rokoko zum Vorwurf macht. Aber Bewunderung wird diese zielbewusste Pracht, von einer unerreichten Bravour in der Holztechnik getragen, immer beanspruchen dürfen.

Digitized by Google

Ganz kurz sei hier nur an die Innenausstattungen der Klosterkirchen zu St. Gallen, zu Ottobeuren erinnert, wo uns ein Villinger Meister Martin Hörmann als Verfertiger überliefert ist. Ferner Diessen und Fürstenfeld in Bayern, letztere Kirche 1729 durch einen Schreiner Friedrich Schwerdtführ ausgestattet; Amorbach, dessen prachtvolles Gestühl 1744 durch den Bildhauer Georg Adam Gutbrunner und den Schreiner Kilian Koch angefertigt wurde; endlich der Mainzer Dom, dessen westliches Chorgestühl das Werk des Schreiners Ludwig Hermann ist. Es steht ausser Frage, dass eine genauere Durchforschung unserer Archive, die für die Geschichte des Kunstgewerbes noch kaum nutzbar gemacht sind, noch manchen tüchtigen deutschen Kunstschreiner mit Namen vorführen würde. Speziell für Mainz liegt ein Dokument vor, welches die Blüte des Schreinerhandwerks im 18. Jahrhundert und die an dieser beteiligten Meister uns zur Kenntnis bringt. Es ist ein im Besitz des Berliner Kunstgewerbe-Museums befindlicher Sammelband mit Zeichnungen von Meister- und Gesellenstücken der Mainzer Schreinerzunft. Eine wissenschaftliche Bearbeitung dieses Materials wäre dringend zu wünschen. Aber noch eine andere Gruppe hervorragender, vorübergehend in Mainz beschäftigter Kunstschreiner hat die Forschung des Herrn Prälaten Dr. Fr. Schneider daselbst ans Licht gebracht[1]). Der Raum verbietet, auf die interessante kleine Schrift näher einzugehen; es sei nur erwähnt, dass dieselbe das prachtvolle Chorgestühl der 1781 aufgehobenen Karthäuserkirche in Mainz zum Gegenstand hat. Der Karthäuserprior Weiken hatte zur Anfertigung dieses Gestühls, dessen Reste sich jetzt im Trierer Dom befinden, einen „Meistergesellen" Joh. Justus Schacht aus Hamburg kommen lassen, der dieses Werk bis 1726 unter der Mithülfe von 21 „ehrsamen und wohlerfahrenen Schreinergesellen" vollendet. Interessant ist es besonders, bei Aufzählung der letzteren zu sehen, wie verbreitet die kunstvolle

Abb. 136. Beichtstuhl aus der Stiftskirche in St. Gallen. (Aus: Zeitschrift des Bayr. Kunstgewerbe-Vereins.)

[1]) Eine Künstlerkolonie des 18. Jahrhunderts in der Karthause zu Mainz nach urkundlichen Quellen von Dr. Fr. Schneider, Mainz 1902.

Digitized by Google

Abb. 137. Lehnstuhl Louis-seize.
(Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.)

Schreinerei um diese Zeit im deutschen Sprachgebiet war. Aus Schlesien, Franken, Wien, Mähren, Mecklenburg, Bremen, dem Rheingau und dem Schwarzwald hatte er seine Gehülfen geworben, welche das Stuhlwerk vollendeten, das mit seinen Schnitzereien und seinen Einlagen von vielfarbigen Hölzern, von Elfenbein, Perlmutter und Zinn noch mehrere Generationen hindurch Staunen und Bewunderung erweckte. Die kunstreichen Verfertiger zogen nach Vollendung des Werkes mit Empfehlungen des Erzbischofs Lothar Franz nach Wien. Nur einer, Joh. Heinrich Dietler, blieb in Mainz ansässig und hat zahlreiche schöne Möbel für dortige Familien verfertigt.

Hatte der Rokokostil in der deutschen Dekorationskunst, wie wir gesehen haben, tiefe Wurzeln geschlagen, ja sogar auf dem Lande, weit bis ins 19. Jahrhundert hinein, Blüten getrieben, so trug er in Frankreich mehr den Charakter einer Modelaune, deren Dauer auf wenig mehr als ein halbes Menschenalter beschränkt war. Auf die Gründe, die um die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts den Geschmack von den krausen Rocaille-Motiven ab und den ernster gehaltenen Formen des Klassizismus zuwandten — die Auffindung von Pompeji und Herculanum war einer der wichtigsten — kann hier nicht näher eingegangen werden. So schnell und entschieden aber der Louis-seize-Stil sich zu dem beherrschenden in Frankreich aufschwang, so langsam gewann er auf die deutsche Dekoration Einfluss. Das krause Schnörkelwerk des Muschelstils, der das Auge durch so viele überraschende Details beschäftigte, entsprach vielleicht dem nach buntem Inhalt verlangenden Bedürfnis der Deutschen — jedenfalls behielt er bei uns seine Herrschaft fast bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, besonders in der bürgerlichen Innendekoration. Dann war auch die wirtschaftliche und politische Lage Deutschlands in den letzten Jahrzehnten desselben dem Eindringen eines neuen höfischen Stils nicht günstig; die Heimsuchungen des spanischen Erbfolgekrieges und der Revolutionskriege schoben in dieser Zeit jeder Entfaltung der Luxuskünste auf deutschem Boden einen mächtigen Riegel vor.

Digitized by Google

Interessant ist es, zu beobachten, wie durch dieses verminderte Luxusbedürfnis die ausgezeichnet geschulten Arbeitskräfte Deutschlands dahin abgezogen wurden, wo sie sicher waren, Verwendung zu finden. Zu keiner Zeit ist die Zahl der deutschen Namen unter den berühmten französischen Ebenisten so gross gewesen, wie gerade um die Wende des 19. Jahrhunderts. Schlichtig war der bevorzugte Ebenist der Mad. du Barry; Bennemann, dessen Hauptblüte um die Mitte der achtziger Jahre liegt, erzielte für seine Werke, die er mit den Bronzen des berühmten Thomire schmückte, die höchsten Liebhaberpreise. Weniger bekannt in Deutschland sind Birkle, Carl Richter, Joh. Phil. Feuerstein, Peter Schmitz, Caspar Schneider, Joh. Gottl. Frost, Joh. Friedr. Bergemann, Pet. Aug. Bluchcidner — von ihrer Wertschätzung in der vornehmen französischen Welt spricht die Thatsache, dass sie alle ihre Werke zu signieren pflegten. Zu den bekanntesten gehört auch Joh. Friedr. Schwerdtfeger, ein Rheinländer, und Adam Weisweiler, der uns zu einem Mittelpunkt der deutschen Kunstschreinerei, nach Neuwied, zurückführt.

Hier hatte ein aus einer pfälzischen, um 1684 an den Niederrhein ausgewanderten Familie stammender Kunsttischler, Abraham Roentgen (1711–1792), welcher der Herrnhuter Religionsgesellschaft angehörte, sich angesiedelt, nachdem er sein Gewerbe früher in der vom Grafen Zinzendorf gegründeten Kolonie Herrenberg bei Büdingen ausgeübt hatte, wo ihm am 11. August 1743 sein berühmter Sohn David Roentgen geboren war. Letzterer wurde in der im schlesischen Kreise Rothenburg begründeten Herrnhuter Ansiedlung Niesky erzogen und vereinigte sich 1753 wieder mit seiner Familie in Neuwied, wo er das väterliche Handwerk erlernte. Er gab der schon bedeutenden Kunstschreinerei seines Vaters, die er, 29 Jahre alt, übernahm, einen solchen Aufschwung, dass er bald hundert Hobelbänke stehen hatte und je zehn eigene Bronzearbeiter, Schlosser und Mechaniker beschäftigte. Längere Zeit hindurch besass er in dem Uhrmacher Rinzing (1745 bis 1816) einen sehr geschickten Mitarbeiter, der seine Möbel mit Uhren, Glockenspielen, astronomischen Werken und auch mit raffinierten mechanischen Spielereien ausstattete, die denselben vielleicht noch mehr Kuriositätswert bei den Zeitgenossen verliehen, als ihre künstlerischen Vorzüge. Dass aber auch letztere volle Anerkennung fanden, beweist die Thatsache, dass David Roentgen 1780 unter die Meister der Kunstschreiner-Gilde in Paris aufgenommen wurde. Man sieht, dass Roentgen dem Zuge seiner Zeit folgte, wenn er mit seinen Werken da auftrat, wo dieselben am ersten Würdigung und Liebhaber fanden. So erscheint er 1784 und 1787 wieder in Paris und muss sich

Abb. 138. Schreibtisch mit Einlagen (Roentgen?) (Besitzer Graf zu Eltz, Eltville.)

Digitized by Google

einer reichen Kundschaft erfreut haben. Der bekannte Baron Grimm schreibt, dass ihm vom Revolutionstribunal unter anderm seine ganze kostbare Mobiliar-Einrichtung aus Acajou, „grösstenteils

Abb. 139. Schreibtisch von D. Roentgen in Wien. (Nach: Kunstgewerbeblatt.)

aus der berühmten Neuwieder Fabrik bezogen", beschlagnahmt worden sei. Das wichtigste für Roentgen war aber, dass er zum „Ebéniste-mechanicien de la Reine" ernannt wurde, und dass ihm der König einen grossen Schreibsekretär um 80000 livres abkaufte. Leider ist dieser selbst verloren gegangen, aber es scheinen sich in Wien und Berlin zwei ziemlich getreue Wiederholungen erhalten zu haben. Im Jahre 1783 findet man den thätigen Künstler mit einer Ausstellung seiner Arbeiten in St. Petersburg. Durch die hofmännische Art, in der er eine seiner mechanischen Spielereien auf das Datum des in jenen Tagen erfochtenen russischen Sieges über die Türken bei Tschesme einzustellen wusste, gewann er derart die Gunst Katharinas, dass sie ihm sämtliche Werke abkaufte und zu dem geforderten Preise von 20000 Rubel noch 5000 und eine goldene Tabatiere hinzufügte. Diese Zeit der höchsten Blüte der Roentgenschen Produktion, die auch 1791 in seiner Ernennung zum Hofebenisten des preussischen Königs Friedrich Wilhelm II. Ausdruck fand, wurde leider bald durch die Unruhen der französischen Revolutionskriege beendet, deren Schauplatz der Niederrhein war. 1795 löste Roentgen seine Werkstätten auf und zog sich zuerst nach Berlin, dann nach dem Herrnhutersitz Neudietendorf bei Gotha zurück, um endlich seine letzten Lebensjahre bis zu seinem Tode am 12. Februar 1807 wieder in Neuwied zu verbringen.

Das Lebenswerk dieses bedeutenden deutschen Kunstschreiners ist noch zu schreiben; ausser den vorstehenden dürftigen Notizen, um deren Zusammentragung, vielfach nach den Aufzeichnungen des in Paris lebenden rheinhessischen Graveurs Wille, namentlich Champeaux sich Verdienste erworben hat, ist noch wenig bekannt; namentlich fehlt eine Uebersicht über seine Werke, die so ziemlich an allen Höfen seiner Zeit verstreut waren. Die bedeutendsten Stücke müssen in der Eremitage in St. Petersburg vorhanden sein. Wien besitzt ausser dem oben erwähnten

Digitized by Google

Schreibschrank zwei grosse eingelegte Platten; Berlin die erwähnte Wiederholung des ersteren. Im Palais von Versailles wird ihm ein Tischchen zugeschrieben. England, wo zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt wurde (allerdings unter dem ganz apokryphen Namen „David von Luneville"), hat mehreres im Privatbesitz und drei Tischchen im Kensington-Museum. Manches ist sicher noch in Deutschland verstreut in den Schlössern von Aschaffenburg und Mannheim; in der Sammlung des Grafen Eltz in Eltville gelten eine Standuhr, ein Schreibtisch und ein Spieltisch als Roentgen-Arbeiten. Grössere Sicherheit hierüber würde sich wahrscheinlich erst aus einer genaueren Kenntnis seines Stils ergeben, der sich wiederum die Schwierigkeit entgegenstellt, dass der Meister die Wandlungen des Geschmackes von den letzten Ausläufern des Rokoko durch den Louis-seize-Stil hindurch bis zu dem antikisierenden Geschmack der Revolutionszeit mitgemacht zu haben scheint.

Will man nach den wenigen sicher datierten Stücken eine Charakteristik seiner Art versuchen, so muss man hinsichtlich der im Vergleich mit französischen Ebenisterien etwas armen und nüchternen Behandlung der Bronze darauf hinweisen, dass[1]) „der Meister hierin nur dem allgemeinen Zuge der Zeit folgte, ja demselben voraneilt: das französische Empire in seiner kahlen Nachahmung der Antike hat sich auch mit den wenigen architektonischen Ziergliedern (Triglyphenfriese, à la grecque-Borten etc.) begnügt. Will man der künstlerischen Bedeutung Roentgens gerecht werden, so muss man seine Leistungen von jener Seite betrachten, nach welcher seine Ueberlegenheit über alle Rivalen — Riesener nicht ausgeschlossen — auch von der französischen Kritik anerkannt wird — der Marqueterie. Seinen künstlerischen Beruf erwies Roentgen eben damit, dass er nicht bei dekorativen Füllungen stehen blieb, wofür ihm der Graecismus nicht genug bieten konnte, sondern sich an grosse figurale Kompositionen heranwagte, in denen er mit den Historienmalern seiner Zeit in Wettkampf trat." So schildern die beiden grossen Tafeln im Oesterr. Museum Ereignisse aus dem Leben des Coriolan; es ist nicht unmöglich, dass J. Zick, der in den Kurfürstentümern Mainz und Trier thätig war und als künstlerischer Mitarbeiter unseres Meisters genannt wird, dieselben entworfen hat. Im Gegensatz zu den intarsien der Franzosen, die mit gelben und roten Tönen überseeischer Farbhölzer operierten und durch Anbrennen und Gravierung die Schattierung erzielten, brauchte der Neuwieder Meister für seine figuralen Tafeln eine Skala heller und dunkler Tinten in Camaieu, die er durch Beizung zu erreichen suchte.

Von dem mehrerwähnten grossen Schreibschrank giebt die beigefügte Abbildung eine hinlänglich klare Vorstellung; vor allem tritt der Reichtum an figürlichen Intarsien hervor. Auf den drei Feldern des Unterteils ist Malerei, Architektur und Skulptur versinnbildlicht, die Schreibklappe trägt in einem, um einen Tisch gruppierten Geigenquartett die Darstellung der Musik. Die entsprechende Dreiteilung des Aufsatzes zeigt links den Handel, in der Mitte die Astronomie und rechts die Wissenschaft im allgemeinen, verkörpert durch zwei in einer Bibliothek beschäftigte Gelehrte, deren Folianten als Philosophie und Geographie bezeichnet sind. Der Bronzebeschlag, in ausgesprochen klassizistischem Stile aus Triglyphen und Metopen, Löwenköpfen mit Guirlandengehängen, oben aus tragenden Hermen bestehend, lässt sich als reich und wohlverteilt erkennen.

[1]) Dr. A. Riegl „Zur Geschichte des Möbels im 18. Jahrhundert" in Mitteilungen des k. k. österreich. Museums f. K. u. I. Neue Folge I. (1887), S. 467 ff.

Digitized by Google

V. Der Empirestil und die Entwickelung bis zur Gegenwart.

Hatte die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland die ihr von aussen zuströmenden Motive der antiken Kunst allmählich zu verarbeiten und den in ihr selbst noch lange lebendigen Kunstströmungen anzugliedern gewusst, so setzt mit der Zeit der französischen Revolution und den daran schliessenden Perioden des Direktoriums und Konsulates die unmittelbare Nachahmung der römischen Antike ein. Wie die grossen sittlichen Gedanken, die unter allem Blut und Greuel der Revolution zu Grunde lagen, ihre Vorbilder in den antiken Tugenden der römischen Republikaner suchten, — wie der Maler David diese seinen Zeitgenossen zur Nacheiferung in den feierlichen Posen der antiken statuarischen Kunst vor Augen stellte, — so suchte sie auch das Privatleben und die Häuslichkeit der Revolutionsmänner nach römischem Vorbild zu gestalten. Napoleon dachte nur konsequent, wenn er, der ein Weltreich nach dem Vorbild des römischen Kaisertums aufzurichten bestrebt war, auch für die prunkvolle Repräsentation desselben zu der Ausdrucksweise und den Formen griff, welche die Augusteische Zeit hinterlassen hatte.

Der Empirestil, wie diese ganze Kunstbethätigung von der Mitte der neunziger Jahre bis zur Restauration der Bourbonen 1816 genannt wird, erhielt seine künstlerische Ausbildung bekanntlich durch die französischen Architekten Percier und Fontaine. Diese waren als Pensionäre der französischen Akademie 1793 von ihrem Studienaufenthalt in Rom nach Paris zurückgekehrt. Statt monumentaler Aufgaben, für welche die Zeit des allgemeinen Zusammenbruchs der alten Gesellschaftsordnung die denkbar ungünstigste war, erwarteten ihr Talent zunächst Aufgaben der Innendekoration. Zahlreiche Paläste des verbannten Adels, die in die Hände der homines novi übergegangen waren, wurden von den Erinnerungen an das ancien régime gesäubert und in den Formen neu hergerichtet, in denen man glaubte, dass Brutus und Sulla gewohnt hätten. Eine ihrer Hauptleistungen, welche die Aufmerksamkeit des ersten Konsuls Bonaparte auf sie lenkte, war die Einrichtung des Hauses der Madame Récamier. Napoleon liess von ihnen zuerst Malmaison, später, nachdem er sie zu Hofarchitekten des Kaiserreichs ernannt hatte, auch die übrigen Königsschlösser der Bourbonen, die Tuilerien und das Louvre, St. Cloud und Fontainebleau einrichten. Ihre Hauptmitarbeiter waren die Hofebenisten der Familie Jacob: zuerst Georges, der u. a. das Mobiliar des Nationalkonventes arbeitete, vor allem aber dessen Sohn, der sich nach einem Familienbesitz in der Bourgogne Jacob-Desmalter nannte und 1770 bis 1841 lebte.

Ganz erstaunlich muss die Produktion dieses Künstlers gewesen sein: nicht nur, dass ihm die meisten Aufträge der Napoleonischen Dynastie in Frankreich, Italien,

Digitized by Google

Holland und dem Königreich Westfalen zufielen; auch für Windsor stattete er die Bibliothek und ein Kabinet aus, die Eremitage in St. Petersburg, das Stadtschloss in Potsdam, die Schlösser in Mainz und Antwerpen, und viele Schlösser deutscher Fürsten, namentlich der dem Rheinbunde angehörigen, versah er mit Möbeln und Innendekorationen, u. a. das Schloss Herrnsheim bei Worms, welches Napoleon dem Herrn von Dalberg, dem Bruder des rheinischen Koadjutors zum Geschenk machte. Eine indirekte Folge der politischen Verhältnisse dieser Zeit, namentlich des Rheinbundes ist es, wenn heute noch Deutschland ziemlich reich an Möbeln und Innendekorationen des Empirestils ist — reicher fast als Frankreich, wo die Restauration der Bourbonen bestrebt war, die Spuren der napoleonischen Dynastie möglichst schnell zu verwischen. Die Schlösser zu Würzburg, Cassel (Stadtschloss und Wilhelmshöhe), Stuttgart u. a. sind reich an Einrichtungsgegenständen dieses Stils. Bei denen, welche für die von Napoleon eingesetzten Könige neueingerichtet wurden, wie Wilhelmshöhe, ist man wohl berechtigt, unmittelbare französische Herkunft anzunehmen. Daneben unterliegt es keinem Zweifel, dass die technisch hoch ausgebildete deutsche Möbelindustrie sich selbständig der durch das Kaiserreich in Mode gekommenen Formen bemächtigt hat. Auch dies Gebiet der deutschen Handwerksgeschichte ist so gut wie nicht durchforscht; vielleicht gäbe die Qualität der an den Möbeln dieser Zeit verschwenderisch angebrachten Bronze-Auflagen den sichersten Anhalt für die Bestimmung der Herkunft.

Denn es gehört zu den auffallendsten Merkmalen des Empire-Möbels, dass die plastische Verzierung in Holz vollständig zurücktritt und den glatten polierten Flächen aus schönen Hölzern den ersten Platz einräumt, zu deren plastischer Belebung dann Auflagen aus vergoldeter Bronze benutzt werden. Das bevorzugte Holz ist Akajou, das dunkle Mahagoni — daneben auch helle Hölzer, wie Vogelahorn, Kirschbaum und Ulmen-Maserholz, dessen Einführung in das vornehme Mobiliar dem Pariser Ebenisten Boudon-Goubeau zugeschrieben wird. Wo an Sitzmöbeln ausnahmsweise Schnitzerei für die Stützen der Armlehnen oder dgl. verwendet wird — ein Löwenkopf, eine Sphinx, ein Köcher mit Pfeilen oder eine Fackel — da liebt man es, diese geschnitzten Teile ebenfalls zu vergolden oder sie mit einem Anstrich zu versehen, der patinierte Bronze nachahmt.

An Stelle der Bronze-Auflagen, die keinerlei struktiven Sinn, wie Scharniere,

Abb. 140. Empire-Toilettentisch von Jacob Desmalter. (Nach: Portef. des Arts décor.)

Digitized by Google

Abb. 141. Empire-Möbelgruppe aus dem kgl. Schlosse Wilhelmshöhe.
(Nach Luthmer, Malerische Innenräume.)

Urnen — das ist das dürftige Arsenal, aus dem diese Erfindungen ihre Motive nehmen. Selbst die Stoffe der Möbelbezüge zeigen sich in diesem Banne, nicht selten nehmen sie ihre Farbenstellungen aus den schwarz-roten etruskischen Vasen, ihre Formen aus den Ornamenten derselben: Palmetten, Mäander, Flechtbänder und Aehnlichem. Dabei darf nicht geleugnet werden, dass das Studium der Formen ein sehr ernstes, die Ausführung eine gewissenhaft-pietätvolle ist. Besser ciselierte Bronzen als der Empirestil hat keine Zeit aufzuweisen: ihre treffliche Arbeit wird durch die matte Vergoldung gehoben.

Schuhe für Tischfüsse oder dergl. ausdrücken, sondern rein dekorative Flächenverzierungen sind, treten nicht selten auch andere Zierstücke ähnlicher Art. So hatte ein Pariser Ebenist Rascalon als Besonderheit die Einlage von Glasplatten gewählt, die auf der Rückseite in Goldgrund ausgeschabte und schwarz hinterlegte Bilder zeigten. Auch die zierlichen, antiken Kameen nachgeahmten Plättchen der englischen Porzellanfabrik Wedgewood waren als Einlagen beliebt.

In ihrer Gesamtform bewegten sich die Möbel im strengen Anschluss an die Antike: wo letztere unmittelbar brauchbare Vorbilder in Bronze, Marmor oder auf Vasengemälden hinterlassen hatte, wie bei kurulischen Stühlen, Dreifüssen, Kandelabern u. dgl. in direkter Nachahmung — wo dies nicht der Fall war, wie bei der Mehrzahl der Kastenmöbel, bei Betten, Sophas etc. in weitgehendster Verwendung der Architekturformen. Im Gesamtbild mutet uns die Phantasie dieser Möbelzeichner etwas trocken an, weil sie niemals naiv aus sich herausschafft, sondern ängstlich nach den antiken Vorbildern blickt, aus deren gänzlich unverstandenem Gedankenkreis sie sich nicht herausfindet. Füllhörner, Thyrsusstäbe, Lictoren-Fasces, Lyren, Sphinxe,

Die Gattungen der Möbel bleiben annähernd dieselben wie im Stil Louis-seize. Unter den Stühlen erhalten die nach griechischen Vasenbildern gezeichneten eine weiche, flüssige Form, die sich dem Körper und den in antikem Sinne gezeichneten Gewändern der Frauen gefällig anschliesst. Andere, die den Namen „kurulische Sessel" tragen, sind monumentaler. Letztere Eigenschaft wird namentlich dem Sofa verliehen, dessen fester, meist ohne Beine auf dem Boden ruhender Unterbau den Füssen des Sitzenden wenig Bequemlichkeit bietet. Die Seitenlehnen schwingen sich gerne als Füllhörner von dem Sitze empor; demselben Motiv begegnet man bei den Betten. An den Tischen werden allerhand Spielereien beliebt, die durch einen Federdruck dasselbe Möbel den verschiedensten Zwecken dienen lassen. Die Tischfüsse, wenn sie nicht nach Art der antiken Marmorfüsse aus Löwenhermen gebildet sind, erhalten meist antike Säulenform, der sich die Zarge als Fries, mit Bronzereliefs geschmückt, auflegt.

Sehr beliebt werden in dieser Zeit die Paravents und Stellwände, die mit Vorliebe als Tempelfront mit flachem

Digitized by Google

Giebel behandelt werden, die Fläche zwischen den beiden flankierenden Säulen mit Gobelins oder Stickereien bespannt. Aehnliche Form zeigen die jetzt ebenfalls aufkommenden Stellspiegel oder Psyches, deren Säulen in der Mitte ihrer Höhe bronzene Kerzenarme tragen.

Ein neues Möbel der Empirezeit ist der Blumentisch; die Revolutionszeit hatte die Blumenpflege in den Familien eingeführt! Für dieses Möbel bieten antike Altäre, Dreifüsse und Aehnliches willkommene Motive; das Schloss Wilhelmshöhe besitzt mehrere hübsche Beispiele — andere, von grossem Reichtum des Aufbaues, findet man in Percier und Fontaines Werk.

Besondere Verbreitung findet unter den Kastenmöbeln der Sekretär; seine durch die Schreibklappe und die darunter angebrachten Schubladen bedingte geschlossene Form bietet viel Fläche zur Anwendung schön gemaserter Hölzer und deren Dekorierung durch Metallauflagen. Da er nicht hoch gebaut wird, giebt man ihm als obere Decke eine Marmorplatte. Dem Sekretär gegenüber tritt die Kommode zurück. An ihre Stelle rückt als tischhohes Kastenmöbel eine Art Servierschrank, vorn mit Thüren versehen und ebenfalls mit einer Marmorplatte abgedeckt. Er bildet nicht selten das Gegenstück zu der Wand- oder Spiegelkonsole, die ihre graciös bewegte Vergangenheit durchaus verleugnet und mit Säulen, Hermen oder Sphinxen als Stützen und häufig einer Spiegel-Rückwand sich in die gradlinige und starre Umgebung einfügt.

Dass sich der Empirestil keine Gelegenheit entgehen liess, ein antikes Kunstgebilde unmittelbar in ein Dekorationsstück umzuwandeln, wurde bereits erwähnt. So findet man oft recht gute Nachbildungen von grossen Kandelabern als Lichterträger in den Ecken der Säle aufgestellt, oder zu einfüssigen Tischen (guéridons) verarbeitet, und antike Dreifüsse als Waschgestelle. Auch die Oefen nehmen die Gestalt von antiken Grabmonumenten an, in welcher sie in dem Berliner Porzellanofen noch in unsere Zeit hineinragen.

Mit den Freiheitskriegen und dem nationalen Hass gegen alles Napoleonische findet in Deutschland die Vorliebe für den Empirestil ein Ende.

Nur in Berlin erlebte derselbe in den dreissiger Jahren eine Nachblüte, als Schinkel, von einer wesentlich tieferen Durchdringung der antiken Formenbildung ausgehend, als sie den Meistern des Empirestils zu Gebote stand, den Versuch machte, auf den Grundsätzen der griechischen Tektonik Formen für das moderne Möbel und Gerät aufzubauen. Wer seine Entwürfe, und die wenigen der Verschleuderung entgangenen Möbel seiner Erfindung durchmustert, wird sich dem Bedauern nicht verschliessen können, dass diese feinen und reifen Früchte antiker

Abb. 142. Möbelgruppe im Empirestil aus dem Residenzschlosse zu Würzburg.
(Nach Luthmer, Malerische Innenräume u. s. w.)

Digitized by Google

Formenstudien in einer Zeit tiefsten wirtschaftlichen Niederganges verkümmern mussten.

Den Traditionen Schinkels ist die Berliner Schule lange treu geblieben: Stüler, Persius, Strack haben in einer wirtschaftlich gedrückten Zeit bis in die sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts die dekorativen Aufgaben, die sich ihnen boten, im Sinne seiner Schule gelöst. Noch nachhaltiger war die ebenfalls auf seinen Schultern stehende Schule Karl Böttichers, der in seiner „Tektonik der Hellenen" Schinkels Bestrebungen mit seltener wissenschaftlicher Gründlichkeit fortsetzte, an Stelle einer Nachahmung der Antike (wie sie das Merkmal des Empirestils war) den Geist derselben zu setzen. In den sechziger und siebenziger Jahren entstanden in Berlin durch Böttichers Schüler M. Gropius, Spielberg, Kolscher, Jakobsthal u. A. Möbel- und Dekorationsentwürfe, denen der Versuch, moderne Aufgaben aus dem Sinne der griechischen Tektonik heraus zu lösen, dauernden Wert verleiht. Vielleicht haben diese ernsten Bestrebungen die deutsche Produktion vor der Gefahr bewahrt, sich einer eigentümlichen, äusserlich verwandten Stilnuance zugänglich zu zeigen, die unter dem zweiten Napoleonischen Kaiserreiche in Frankreich eine Zeitlang Geltung hatte, dem „Neo-grec", einer Befruchtung der schweren, pomphaften Dekorationsgedanken des Barockstils mit griechisch-antiken Ornamenten.

Für die im übrigen Deutschland, namentlich im Süden und Westen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich ohne schulmässige Tradition entwickelnden Möbel und Dekorationsformen hat man neuerdings die Bezeichnung „Biedermeierstil" eingeführt. Im ganzen betrachtet ist dies eine Ableitung des in Frankreich nach der Herstellung der Bourbonen auftretenden „Restaurationsstils", eines schwer definierbaren Ausklingens der antiken Anregungen, welche der Empirestil hinterlassen hatte. Allerdings wurden sie in Deutschland unter schwerster wirtschaftlicher Depression aufgenommen; vielleicht nicht zu ihrem Schaden, da die aufgezwungene Sparsamkeit die deutschen Möbelzeichner zu dem äussersten Verzicht auf entbehrliches Schmuckwerk nötigte. Noch heute existieren in vielen deutschen Familien Möbelstücke aus dieser Zeit, die auf der einen Seite durch ihre höchst solide Ausführung, auf der anderen durch die bescheidene Beschränkung auf die Nutzform dem Auge wohlgefällig sind: Kastenmöbel mit schlicht abgerundeten Ecken, schwach ausladenden Gesimsen, die ihren Hauptschmuck in schöngeadertem, polirtem Holz suchen. Neben dem aus dem Empirestil übernommenen Mahagoni sind in dieser Zeit noch helle Hölzer, Kirschbaum, Erle, Birke, auch Ulmen-Maserholz beliebt. Die Intarsia ist so gut wie verschwunden; wo Schnitzerei auftritt, verrät sie ein unruhiges Tasten nach Anschluss an antike Vorbilder, zu deren treuer Benutzung man sich doch nicht entschliessen mag — häufig unerfreuliche Leistungen der ornamentalen Plastik. In den Sitzmöbeln lebt, sehr zu Gunsten ihrer Bequemlichkeit, noch die Form der vorigen Geschmacksperiode fort. In den grossen norddeutschen Handelsstädten macht sich ein starker Einfluss der englischen Möbel geltend. Die antikisierenden Formen, welche Adams eingeführt hatte, dauern in den Stühlen und Tischen der Hamburger und Bremer Schreiner fort, die nach den häufig eingeführten englischen Originalen arbeiten.

In dem Masse, wie der Einfluss des Empirestils verblasst, tritt in Deutschland ein unsicheres Suchen nach anderen, dem Publikum genehmen Formen hervor, welches für uns dadurch nicht an Interesse gewinnt, dass es mit Vorliebe nach dem Ausland schielt. Die zeitweilig in Paris Mode gewordene Wiederaufnahme des Louis-quinze-Stils findet ebenso treue Nachahmer in Deutschland, wie die gotisierenden Versuche, die sich in England an Pugins Namen knüpfen. Für letztere war in den dreissiger und vierziger Jahren

Digitized by Google

in Deutschland der Boden durch die romantische Litteratur gut vorbereitet. Die in der Erscheinung mittelalterlicher Wehrbauten errichteten Schlösser und Landsitze, die wiederhergestellten Burgen verlangten eine stilgemässe Ausstattung. Wenn die „gotischen" Buffets, Gewehrschränke, Sofas und Lehnstühle dieser Zeit schon heute uns stark wie „Theatergotik" anmuten, so sind sie im Durchschnitt doch vernünftiger als die englischen Vorbilder. Leidet Heideloff, einer der Hauptmeister dieser Zeit, auch an einem gewissen Ueberreichtum des Details, so sind die Möbel von Ungewitter in Kassel, Haase und Oppler in Hannover, Statz, Schmidt und Wiethase in Köln auf den gesunden Grundsätzen dieses Stils, einer dem Holz angemessenen Konstruktion basiert.

Oppler war unter diesen Gotikern der sechziger Jahre einer der Ersten, der den Weg zur nordischen Renaissance einschlug. Die in ihrer Konstruktion verständigen, in den Profillerungen höchst diskreten Vorbilder der vlämischen Renaissance dienten ihm vielfach mit Glück für seine Neuschöpfungen. Aber während hier die vlämische, in Wien unter Stork und Laufberger die italienische Renaissance nur vorübergehenden Einfluss gewann, schien es, als ob die Ereignisse der Jahre 1870 und 1871 für das neuerwachte Nationalbewusststein der Deutschen eine neue volkstümliche Ausdrucksform in der deutschen Renaissance finden sollten. Die Münchener Ausstellung von 1878 darf als der Markstein gelten, von dem an die unbedingte Herrschaft dieser auf dem Studium von „unserer Väter Werken" aufgebauten Geschmacksrichtung zu rechnen ist. Sie hatte mit einem Schlage ganz Deutschland ergriffen; ja selbst in Paris und Newyork wurde sie willkommen geheissen, wenn sie als das spezifisch deutsche „Milieu" für das deutsche Nationalgetränk auftrat, welches seinen Siegeszug in die Nachbarländer eröffnete. Will man in dieser deutschen Renaissance-Bewegung einen Unterschied zwischen Nord und Süd aufsuchen, so ist es vielleicht der, dass man in München noch echter, und wenn es sein musste, volkstümlicher die alten Vorbilder nachschuf, als in Norddeutschland, wo man dem Stile den nötigen Saloncharakter zu geben bestrebt war. Gerade diese letztere Bestrebung führte unausbleiblich zu einer Ueberhäufung des Möbels mit ornamentalen Detailformen. Der Reichtum der in den Sammlungen vorhandenen Vorbilder wurde noch durch Hinzunahme von Motiven aus der kirchlichen Kunst, Altar- und Epitaphien-Umrahmungen überboten, ja sogar bei der Fassadenarchitektur Anleihen gemacht. Mit diesem Fehler ging ein Uebermass in den Holzstärken Hand in Hand; Säulen und Pilaster von 8—10 cm Stärke gaben diesen deutschen Renaissance-Möbeln oft einen unleidlich schwerfälligen Charakter. Das fast ausschliesslich bevorzugte Material war das Eichenholz; der Zug zur Monumentalität führte zu einigen dieser Zeit eigentümlichen Möbeltypen, unter welchen riesenhafte Buffet-Bauten und das etwas später aufgekommene Sofa mit hochaufgebauter Rückenwand und fest eingefügtem Spiegel besonders zu nennen sind.

Die zahlreichen lokalen Ausstellungen der siebziger bis zur Mitte der achtziger Jahre haben uns in guten und schlechten Beispielen den Beweis gebracht, wie voll sich diese nationale Bewegung ausleben konnte; endlich musste auch sie dem Abwechslungsbedürfnis des Publikums weichen. Sie wurde durch eine Periode abgelöst, die in vollem Eklekticismus kaum einen der historischen Stile verschmähte, der man aber die Anerkennung nicht versagen darf, dass sie ihre Vorbilder, mochten diese nun der französischen oder niederländischen Renaissance, dem gediegenen Prunk des Barockstils oder dem anspruchsvollen Reichtum des deutschen Rokoko entlehnt sein, mit Verständnis und vor allem mit hohem technischen Können benutzte. Arbeiten, die in dieser Zeit für die königlichen Schlösser in Berlin, die in Dresden und Bres-

Digitized by Google

lau, oder in den grossen, vielfach für die prachtvollen Ueberseedampfer der deutschen Linien beschäftigten Werkstätten Westdeutschlands entstanden, zeigen die deutsche Möbelkunst auf einer achtunggebietenden Höhe und entbehrten auch in der Ausstellung von 1900 nicht des verdienten Erfolges.

Schon hatte sich aber in den letzten Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts eine Unterströmung in der deutschen Dekorationskunst bemerkbar gemacht, die zwar in Paris noch nicht mit voller Energie hervortrat — wohl zur Enttäuschung Mancher, die ihre Entwickelung in den sehr volltönenden Aeusserungen der Fachlitteratur verfolgt hatten; die aber seither mit Macht an die Oberfläche drängt und zu einem Faktor geworden ist, der unserer heutigen Möbelkunst ein neues jugendfrisches Gepräge giebt. Da ihre erste Lebensäusserung die absolute Verneinung des früher vorhandenen, historisch gewordenen war, so musste diese ausgesprochene Kampfstimmung ihr natürlich neben begeisterten Anhängern zahlreiche Gegner eintragen. Die Zeit ist also noch keineswegs gekommen, um im Geräusch dieses Kampfes über ihren Wert und ihre Zukunft ein abschliessendes Urteil aufzustellen. Die begeisterungsvolle Hingabe ihrer Vertreter aber nötigt zu einer ernsten Behandlung, die neben der Ablehnung mancher unsympathischen, gewollt-originellen Züge die vielen gesunden Anregungen würdigen muss, die ihr die moderne Dekorationskunst verdankt.

Der grosse und echt künstlerische Gedanke, das ganze Innere des Hauses als einheitliches, zusammengehöriges Kunstwerk aufzufassen, als ein Stimmungsbild, zu dem die Person des Bewohners die Tonart angiebt — dieser Gedanke konnte viel eher im Kopfe eines Malers geboren werden, als in dem eines mit praktischen Aufgaben der Innenkunst beschäftigten Spezialisten. So sehen wir denn als führende Geister dieser modernen Bewegung vor allem Maler, auch Bildhauer, deren schaffende Phantasie nicht übermässig durch Rücksichten auf praktische Verwendbarkeit, Kosten und ähnliche prosaische Dinge eingeengt wird. Das war die Signatur der Darmstädter Ausstellung, wohl der bedeutendsten Bethätigung der modernen Richtung auf deutschem Boden. Es unterliegt gar keinem Zweifel, dass grosse Umwälzungen nur auf diesem Wege sich vollziehen können; ist erst das kühne Wort gesprochen, das mit seinen mancherlei Unmöglichkeiten Kopfschütteln oder Lächeln hervorgerufen hat, so werden praktischere — oder nüchterne Elemente kommen, die auch das mögliche auf dem vorgezeichneten neuen Wege finden. So vollzieht es sich vor unseren Augen; und als Resultat begrüssen wir schon überall in Deutschland die Ansätze eines neuen Möbelstils, dem man weder innere Gesundheit, noch die Elemente einer Schönheit absprechen kann, welcher man freilich mit dem Massstab der historischen Stile kaum gerecht werden wird.

Das Möbel aus seinem Gebrauchsprogramm, die Kunstform aus der dem Werkstoff angemessenen Arbeitsart entwickeln — das sind die beiden Fundamentalsätze, welche die Vertreter der neuen Richtung an die Spitze ihres Glaubensbekenntnisses stellen. Dass die gute gotische Zeit nach denselben Grundsätzen gehandelt hat, dass Semper fast genau das gleiche als Grundlage jeder tektonischen Kunst aufstellt, macht sie gewiss nicht schlechter. Die konsequente Befolgung dieser Sätze führt nun geraden Weges zu einer Einfachheit in der Gestalt des Möbels, die nach dem Uebermass von Schmuckformen, welche die letzten Jahrzehnte gebracht hatten, erfrischend wirkt. Es ist nicht zu übersehen und giebt uns zu vielen Erscheinungen eine Erklärung, dass die ersten Vorbilder dieses modernen Mobiliars aus England kamen und eigentlich Landhaus-Möbel waren, bei denen schlichte, konstruktive Einfachheit und Bequemlichkeit als höchste Tugenden zu gelten hatten. Auch hat den englischen Möbelzeichnern

Digitized by Google

die Tradition der Gotik bis auf den heutigen Tag im Blut gesessen. Um dies schlichte Mobiliar salonfähig zu machen, mussten ihm andere Vorzüge gegeben werden: eine bis an die letzte Grenze getriebene Eleganz der Ausführung, und kostbares Material, wenigstens ein solches, das durch ungewohnten Farbenreiz dem Auge schmeichelt. Die Farbe ist unzweifelhaft die stärkste Seite des Modernen. So sehen wir Holzarten in Aufnahme kommen, die man bisher kaum oder selten verwendete; das elfenbeinweisse Ahorn, dasselbe Holz in silbergrauer Beize, das schmeichlerische Atlasholz, Ulme, Esche, Mahagoni, dem man eine weinrote Färbung zu geben wusste. Auch scharfe blaue und grüne Beizen suchten das Holzwerk der Gesamtfarbenstimmung einzuordnen. Und da das Ornament doch einmal nicht zu entbehren, aus den plastisch-konstruktiven Formen aber so gut wie verbannt war, so liess man es als Flächenverzierung — Intarsia, Ausgründung und ähnliches in weitem Umfang zu. Die unzweifelhaften Triumphe, die der neue Stil in der Flächenornamentik gefeiert hat, konnten hier voll zur Geltung kommen.

Etwas bedenklicher war es, wenn man der Gefahr der Nüchternheit, zu welcher gewissenhafte Befolgung der oben genannten Grundsätze führen konnte, dadurch zu begegnen suchte, dass man für das Möbel komplizierte Programme aufstellte, die auf neuen, häufig fingierten Bedürfnissen beruhten. So, wenn man einen Sofaplatz mit einer Architektur von offenen und geschlossenen Schränkchen, Bortbrettern etc. umbaute, die seine Benutzung ernstlich in Frage stellten, wenn man einem Vorplatzspiegel feste, schräg ins Zimmer stehende Sessel angliederte, wenn man Schreibtische halbrund, nach Art der Ladentheken baute. Auch das Aufsuchen und Betonen ungewohnter und meist ganz unnötiger Konstruktionsgedanken gehört zu diesen Bedenklichkeiten. Motive, die man an den schlicht und sparsam konstruirten Möbeln der alten Stile nicht fand, suchte man beim Zimmermann, ja beim Wagenbauer und Böttcher auf und überhäufte das Möbel, das man glücklich von den Säulen, Gesimsen und Giebeln der alten Stile befreit hatte, mit Streben, Bügen, Sattelhölzern und ähnlichem, was für die Haltbarkeit und Benutzbarkeit vollkommen entbehrlich war.

Aber man kann, um gerecht zu sein, dies alles als Auswüchse, sozusagen als Kinderkrankeiten dieser neuen Stilrichtung der Möbelkunst betrachten und überzeugt sein, dass dieselben verschwinden werden, wenn diese Richtung sich erst in das Bewusstsein des Volkes eingelebt hat. Wenn das moderne Möbel es nicht mehr nötig haben wird, sich durch bizarre Einfälle dem Auge bemerkbar zu machen, wenn dieser, in gewissem Sinne reklamenhafte Zug überwunden sein wird, so wird ihm die Anmut nicht fehlen, die stets dem Einfach-Natürlichen innewohnt.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

I. Frühes Mittelalter bis etwa 1250 1

II. Späteres Mittelalter von 1250—1550 26

III. Die Renaissance 63

IV. Die Barockzeit und das Rokoko 115

V. Der Empirestil und die Entwickelung bis zur Gegenwart 130

Digitized by Google

Monographien des Kunstgewerbes

Herausgeber: Prof. Dr. Jean Louis Sponsel

Verlag: Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig

Das Kunstgewerbe steht unter den Kulturgütern, die in den letzten Jahrzehnten eine so unvergleichliche Blüte erfahren haben, in der vordersten Reihe. Der mächtige Aufschwung des Kunstgewerbes hat ebensowohl in Amerika wie in England, in Skandinavien wie in Belgien, in Frankreich wie in Deutschland eine neue Epoche der künstlerischen Entwickelung eingeleitet. Den gewerblichen und angewandten Künsten wird wieder allgemeines Interesse gewidmet.

Dieser grossen Kulturströmung will die Sammlung „MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES" dienen, herausgegeben von Prof. Dr. JEAN LOUIS SPONSEL, dem in der Fachwelt wie in den Kreisen der Kunstfreunde und Sammler in gleicher Weise bekannten Dresdner Forscher. Die Bücher unserer Sammlung sollen sowohl das moderne als auch das historische Kunstgewerbe darstellen und sein Verständnis fördern. Ausser den einzelnen kunstgewerblichen Gebieten sollen auch die grossen Blütezeiten des Kunsthandwerks und seine wichtigsten Pflegestätten behandelt werden.

Die „MEISTER DES KUNSTGEWERBES", eine Sondergruppe der grösseren Abteilung, sollen endlich die bahnbrechenden Schöpfer, die Pioniere und Genies des Kunsthandwerks wie in einer Galerie vereinigen.

Die Mitarbeiter der Sammlung haben sich sämtlich durch eigene Forschung auf dem von ihnen behandelten Gebiete heimisch gemacht und beherrschen ihren Stoffkreis so, dass sie die leitenden Züge der Entwickelung, die durch das Material bedingte technische Behandlung und die Stellung unserer Zeit zu den Werken der Vergangenheit und der Gegenwart durchaus exakt und erschöpfend darzustellen vermögen. Ebenso haben sie sich in der gerade für das Kunstgewerbe so wichtigen Frage der Kennerschaft durch langjährige Erfahrung erprobt und bewährt. Jedes Heft wird so reich als nur möglich und so eingehend, als es der Stoff verlangt, durch Abbildungen illustriert. Auch werden da, wo grösstmögliche Treue der Wiedergabe geboten ist, Lichtdrucke — und da, wo die farbige Wiedergabe der Originale für deren Wirkung in erster Linie steht, Farbentafeln beigefügt.

Bis jetzt sind folgende Bände erschienen:

Band I. **Vorderasiatische Knüpfteppiche** von Geh. Reg.-Rat Dr. Wilhelm Bode. Preis brosch. M. 7,—, in Leinwand geb. M. 8,—, Liebhabereinband M. 9,—.

Band II. **Moderne Gläser** von Dr. Gustav E. Pazaurek. Preis brosch. M. 5,—, in Leinwand geb. M. 6,—, Liebhabereinband M. 7,—.

Band III. **Die Schmiedekunst** von Dr. Adolf Brüning. Preis brosch. M. 5,—, in Leinwand geb. M. 6,—, Liebhabereinbd. M. 7,—.

Band IV. **Moderne Keramik** von Prof. Rich. Borrmann. Preis brosch. M. 4,—, in Leinwand geb. M. 5,—, Liebhabereinband M. 6,—.

Band V. **Technik der Bronze-Plastik** von Dr. Herm. Lüer. Preis brosch. M. 4,—, in Leinwand geb. M. 5,—, Liebhabereinband M. 6,—.

Band VI. **Italienische Hausmöbel der Renaissance** von Geh. Reg.-Rat Dr. Wilhelm Bode. Preis brosch. M. 4,—, in Leinwand geb. M. 5,—, Liebhabereinband M. 6,—.

Band VII. **Deutsche Möbel** von Prof. Ferd. Luthmer. Preis brosch. M. 4,—, in Leinwand geb. M. 5,—, Liebhabereinbd. M. 6,—.

Band VIII. **Elfenbeinplastik** von Prof. Dr. Christian Scherer. Preis br. M. 4,—, in Leinwand geb. M. 5,—, Liebhabereinband M. 6,—.

Band IX. **Medaillen der italienischen Renaissance** von Cornelius von Fabriczy. Preis brosch. M. 5,—, in Leinwand geb. M. 6,—, Liebhabereinband M. 7,—.

Interessenten, welche eingehendere Prospekte zugeschickt haben wollen, werden gebeten, ihre Adresse dem Verlag **Hermann Seemann Nachfolger**, Leipzig, Goeschenstrasse 1, bekannt zu geben.

Digitized by Google

Soeben erschienen:

KUNSTGEWERBLICHE LAIENPREDIGTEN

VON

HENRY VAN DE VELDE

Preis brosch. M. 3,50, geb. M. 5,—

JEAN FRANÇOIS MILLET

Sein Leben und seine Briefe

von

J. Cartwright

Einzig autorisierte deutsche Ausgabe

von

Cl. Schröder

Mit Porträt von J. Fr. Millet in Heliogravure.

Preis brosch. M. 14,—, geb. M. 16,—

Vielleicht der bedeutendste Bahnbrecher der modernen Malerei in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts war Millet. In so ausführlicher und glücklicher Weise wie von Cartwright ist sein Leben noch nicht beschrieben worden. Wir erleben seine Jugend in der Normandie mit, seine Lehrlingsjahre in Rouen und Le Havre, seine Leidens- und Hungerjahre in Paris; seine Uebersiedelung nach Barbizon, der berühmtesten Malerkolonie aller Zeiten — alle späteren sind Kopien davon — wirkt wie eine Novelle. Endlich winken ihm Erfolge, seine Bilder werden gekauft, und er wird sogar berühmt. Die grossartige Auffassung des Bauernlebens, die typischen Vorgänge des Ackerns, Säens und Erntens in die Malerei eingeführt zu haben ist sein Ruhm, so dass man ihn in seiner epischen Grösse sogar einen Homer des Ackerlandes nennen könnte. Die meisterhafte Biographie zeichnet sich dadurch aus, dass zahlreiche Briefe Millets und seiner Angehörigen in sie verflochten sind, die Kapitel über Barbizon sind kunstgeschichtlich grundlegend und entwerfen von der Gründung moderner Malerkolonien ein materisches Bild.

RUSKIN

Sein Leben und sein Wirken

von

Marie von Bunsen

Preis brosch. M. 4,50, geb. M. 6,—

Es ist bekannt, dass in England gegenwärtig eine Reaktion gegen Ruskin stattfindet. Man ist dort drüben der lebendigsten Kunstthätigkeit hingegeben und im Rausch und Glück der That nicht mehr so sehr geneigt, die vielfach selbst für England allzu pastoralen Kunstpredigten des Meisters anzuhören. Als Bahnbrecher und Prophet ist Ruskin heute schon historisch geworden, und auch in Deutschland nähert man sich dem Punkt, an dem er richtig eingeschätzt wird. Unter diesen Umständen ist das Buch Marie von Bunsens ein glücklicher Griff als eine in jeder Hinsicht interessante und sehr vorurteilsfreie **kritische Untersuchung über Ruskins Leben und Werke.** Weit ab hält es sich von einer einseitigen Verhimmelung und ist daher um so mehr geneigt, dem Meister eine sympathische, ruhige und vornehme Beurteilung zu widmen. So entsteht ein überzeugend lebendiges Charakterbild. Dass das Werk stellenweise ein persönliches Buch wird, d. h. die persönliche Auseinandersetzung mit einer anderen grossen Persönlichkeit, das erhöht seinen Wert für alle, die der farblosen grau geschriebenen Monographien-Litteratur keine Neigung entgegenbringen.

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 075436244

Digitized by Google